IDEI CONTEMPORANE

GALAXIA GUTENBERG

MARSHALL McLUHAN

EDITURA POLITICĂ

MARSHALL McLUHAN

GALAXIA GUTENBERG

Omul şi era tiparului

Cuvînt înainte
VICTOR ERNEST MAŞEK

Traducere din limba engleză
L. şi P. NĂVODARU

1975
EDITURA POLITICĂ
BUCUREŞTI

Coperta colecției : VALENTINA BOROȘ

MARSHALL McLUHAN
THE GUTENBERG GALAXY
University of Toronto Press
1962

CUVÎNT ÎNAINTE

Nu există eşec mai dureros şi întristător al unei cărţi, ca atunci cînd, străbătîndu-i universul de gînduri, cititorul, ajuns la capătul drumului, se vede silit să exclame : *ei şi ?*

Inflaţia de cuvinte, rostite dar mai ales scrise, ce însoţeşte, pe plan mondial, proliferarea tot mai accentuată a mass-mediei lăsînd impresia că „cei care scriu sînt mai numeroşi decît cei ce citesc", ne-a împins de multe ori pe masă asemenea însăilări de vorbe, plictisite de ele însele, stingherite parcă de uniforma nemeritată a tiparului.

Cu atît mai îmbucurătoare este întîlnirea, atît de rară dealtfel, cu o carte-eveniment, cu o carte a cărei lectură nu poate lăsa pe nimeni indiferent, antrenîndu-l la fecunde introspecţii asupra propriei sale civilizaţii şi a destinului ei. O carte despre care îţi dai seama că autorul nu putea să nu o fi scris, iar tu n-aveai dreptul să nu o cunoşti.

O asemenea carte este în multe privinţe şi *Galaxia Gutenberg.* Cînd apărea, în 1962 la Toronto, autorul ei era un nume necunoscut nu numai publicului larg, dar şi celui de specialitate. Cele două lucruri anterioare ale sale : *The Mechanical Bride : Folklore of Industrial Man,* New York, 1951 şi *Explorations in Comunication* (scrisă împreună cu E. S. Carpenter), Boston, 1960 — nu reuşiseră să-l impună pe profesorul canadian de literatură engleză, absolvent şi al unor cursuri universitare de inginerie, dincolo de cercurile de specialitate din Toronto.

La scurt timp însă, după apariţia în 1962 a *Galaxiei Gutenberg*, devenită best-seller şi înregistrînd tiraje record pentru o lucrare ştiinţifică destul de dificilă la

lectură, numele lui Marshall McLuhan începe să fie menționat alături de cele ale unor critici ai culturii deveniți clasici, precum T. S. Eliot, Oswald Spengler, D. H. Lawrence, sau ale unora dintre cei mai acerbi și mai populari critici contemporani ai civilizației occidentale, precum Herbert Marcuse. *Galaxia Gutenberg* avea să devină astfel prima dintr-o serie de succese editoriale ulterioare *, traduse în mai toate limbile de circulație mondială.

Ecoul pe care ideile lui McLuhan l-au avut în rîndul opiniei publice celei mai diverse, de la oameni de specialitate la studenți și elevi, nu este nici întîmplător, nici urmarea unei „manipulări abile" a pîrghiilor de reclamă, ca în atîtea alte cazuri. El este rezultatul firesc al profundei sale angajări în actualitate, al surprinderii și analizării unor aspecte de cea mai mare importanță și totodată de cel mai larg interes ale vieții culturale contemporane: *rolul și funcția mijloacelor comunicației de masă în structurarea civilizației umane în genere și a celei contemporane îndeosebi.*

McLuhan nu este numai ceea ce s-ar putea numi un „autor spectaculos" ce șochează prin noutatea punctelor sale de vedere. Forța de atracție a ideilor sale stă în primul rînd în conținutul mesajului comunicat și în problemele deosebit de grave și de actuale ale civilizației occidentale, pe care le discută cu luciditate și intransigență critică, de pe pozițiile unui umanism progresist. Părerile sale despre originile crizei valorilor și despre destinul civilizației și culturii occidentale contemporane au trezit un asemenea interes, încît, în afară de uriașa literatură de comentare pe care au generat-o, au fost inițiate numeroase „cursuri de vară" la care profesorul canadian și-a expus ideile în fața unui auditoriu eterogen format din artiști, politicieni și oameni de știință.

Relativ cunoscut publicului din țara noastră datorită și unor studii și articole de exegeză sau unor fragmente din lucrările sale, publicate în „Contemporanul", „România literară", „Secolul 20", „Cronica" etc.,

* *Understanding Media: The Extension of Man*, (1964); *The Medium Is the Massage*, (1967); *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting*, (1968); *Mutations 1990* (1969) etc.

McLuhan a devenit, şi în contextul dezbaterilor culturale din ţara noastră, un nume de referinţă. De aceea, iniţiativa Editurii politice de a oferi cititorului român posibilitatea cunoaşterii directe, la sursă, a principalei sale opere mi se pare un meritoriu act cultural. După cum fericită mi se pare şi alegerea lucrării traduse, dar nu atît din motive cronologice — fiind, cum am spus, prima din seria lucrărilor sale de mare succes — ci deoarece conţine *in nuce* aproape toate tezele şi ideile dezvoltate apoi în lucrările ulterioare. Pentru că, deşi McLuhan a produs în ultimii ani o mare cantitate de lucrări, singura de o importanţă cu adevărat unică mi se pare cea publicată în 1962. De atunci, aproape tot ce a spus nu a fost decît repetarea şi explicitarea ideilor iniţiale, sau o succesiune de adnotări şi observaţii, nu lipsite de umor, pe tema inaugurată în *Galaxia Gutenberg*. Chiar dacă lucrările ulterioare, în special *Understanding Media* şi *Mutations 1990* s-au bucurat de o mai largă audienţă din cauza discutării unor probleme expres actuale şi într-o formă eseistică spumoasă, mai uşor accesibilă, *Galaxia* rămîne lucrarea sa cea mai solidă şi reprezentativă. T. S. Eliot considera că un cărturar, ca şi un poet, nu are nevoie de o asistenţă largă, ci de una *semnificativă*. *Galaxia Gutenberg* i-a asigurat lui McLuhan asistenţa semnificativă, *Understanding Media* şi lucrările ulterioare, pe cealaltă. Dar nu este vorba de punerea în circulaţie a două mesaje diferite, ci numai de modalităţi diferite de aprofundare şi ilustrare concretă a aceluiaşi mesaj : *structura mijlocului de comunicare determină structura şi tipul percepţiei senzoriale şi activităţii spiritual-culturale a omului, cu implicaţii profunde asupra întregii vieţi şi organizări sociale*.

În mod normal nu stă în sarcina prefaţatorului unei asemenea lucrări să-i sintetizeze şi să-i reproducă, cu fatale pierderi de nuanţe, ideile, răpăind cititorului plăcerea avansării succesive în universul inedit de idei al cărţii. În cazul nostru, însă, acest univers este atît de inedit, nu numai sub raport ideatic, ci şi sub cel structural al modalităţilor de *comunicare* a ideilor sub forma unui derutant mozaic de percepţii şi observaţii, încît semnificaţia şi unitatea lor logică sînt greu de surprins la o primă lectură „lineară". De aceea îna-

inte de a trece la formularea cîtorva aprecieri de ansamblu asupra cărții, socotesc indispensabilă schițarea unui „ghid orientativ“ care să ajute cititorul să urmărească, în cunoștință de cauză, și într-o ordine coerentă — așa cum nu reiese explicit din carte — firul ideatic al cărții.

McLuhan pornește de la presupunerea că există o condiție ideală a omului, condiție în care toate simțurile sale se află într-o ideală armonie. Situație care, însă, de foarte multă vreme, nu mai corespunde structurii și comportării reale a omului. Și aceasta datorită marii instabilități a modelelor percepției umane, provocată de faptul că omul se schimbă cînd se schimbă raporturile dintre simțurile sale. Iar raporturile dintre simțuri se schimbă cînd unul dintre simțuri sau una dintre funcțiile sale corporale sau mentale se exteriorizează sub formă tehnologică în mod diferit decît celelalte. Tehnologiile create de om, care includ și mijloacele de comunicare, sînt adevărate prelungiri ale simțurilor sale. De îndată ce omul își comunică gîndurile — indiferent de mijlocul pe care îl folosește — le exteriorizează. Dar „exteriorizîndu-le“ prin intermediul unui anumit mijloc — oricare ar fi acela — vorbire, sculptură, desen, tipăritură sau arhitectură — *el dă întîietate organului de simț ce corespunde acelui mijloc.*

Prin natura sa omul este foarte bine adaptat pentru corelarea diferitelor tehnologii, întrucît sistemul său senzorial funcționează în mod normal *în stare de sinteză.* Confruntat cu tehnologiile sale, omul le interiorizează și le *re*-introduce în sistemul deschis al senzoriumului său, în scopul asimilării și înțelegerii lor. Omul poate fi conceput astfel ca o ființă perpetuu implicată într-un proces dialectic de „metabolism“ (asimilare-dezasimilare) cultural : își „exteriorizează“ simțurile sale sub forma diferitelor tehnologii sau mijloace de comunicație și le „interiorizează“ apoi în scopul menținerii echilibrului și armoniei caleidoscopice dintre simțuri. Dificultatea apare atunci cînd omul descoperă un mijloc destul de puternic spre a-și impune dominația asupra celorlalte forme de exteriorizare a simțurilor. Un exemplu tipic îl constituie *vorbirea.* Organizînd vocal o mare parte din experiența

perceptuală şi cognitivă a omului, vorbirea a suprasolicitat cîmpul auditiv al senzorialităţii, încît acesta a tins să monopolizeze funcţiile celorlalte simţuri şi să devină dispozitivul principal de transpunere într-o formă unică a tuturor fenomenelor senzoriale. Prin aceasta raportul dintre simţuri suferă un număr de mutaţii. Individul nu mai recepteaza lucrurile în acelaşi fel. Interacţiunea simţurilor omeneşti este un proces pe care doar anestezia îl poate suspenda. Or, fiecare simţ e în măsură să joace rolul unui anestezic în raport cu celelalte, cînd este absolutizat. Rezultatul e ruperea echilibrului dintre simţuri, avînd drept consecinţă ulterioară o anume pierdere a identităţii şi o specializare inegală a simţurilor.

Aşa s-a întîmplat în cazul omului primitiv, care trăia sub un stress intens de organizare predominant auditivă, grupîndu-şi întregul cîmp al experienţei sale sub semnul unei asemenea stări de transă. Pe măsură ce era martorul vorbirii sale, care traducea întreaga sa experienţă într-un cadru de referinţă auditiv, celelalte simţuri au început să se adapteze modalităţii auditive de structurare a informaţiei percepute şi să-şi organizeze funcţionarea conform modelelor veghei auditive. Omul devenea astfel tot mai incapabil să distingă efectul mijlocului asupra sa, hipnotizat fiind de dilatarea unuia din simţurile sale — auzul. Este situaţia caracteristică primului dintre cele trei stadii fundamentale ale culturii, enunţate de McLuhan : *cel oral.*

Pe acest fundal de principiu îşi desfăşoară McLuhan investigarea modului de instaurare a stadiului *vizual* al culturii şi al fenomenelor de impact al culturii orale cu cea vizuală.

Intrarea omenirii în stadiul culturii *vizuale* este legată de inventarea alfabetului fonetic, deoarece spre deosebire de toate formele anterioare de scriere — hieroglifică, ideografică — el presupunea faptul ca înseşi sunetele vorbirii să fie făcute vizibile sub formă de simboluri grafice. Efectele unei atari transformări au fost distrugătoare pentru lumea urechii, întrucît aici pattern-urile acustice (de structurare a experienţei senzoriale), sînt diferite în mod fundamental de cele optice. Ceea ce urechea structurează, din punct de vedere temporal, în adîncime, ochiul trebuie să structu-

reze spațial, în simultaneitatea aceluiași plan. Educația ochiului pe baza scrierii fonetice a impus deci o ruptură dualistă a realității senzoriale, între cele văzute și cele auzite, așa cum s-a întîmplat cu cultura Greciei antice, pe care alfabetul a închis-o „într-un spațiu euclidian fictiv". Dar cultura alfabetului fonetic, singură, nu putea înlătura complet urechea și auditivul din poziția lor dominantă, ea reprezentînd doar o situație de tranziție. „Galaxia" valorilor și aptitudinilor perceptive, legate de scrierea fonetică, nu a putut căpăta o formă definitivă înainte de inaugurarea *Erei vizuale*, prin apariția tiparului. Numai în acest moment forțele de închidere a sistemului vizual au devenit imense, accelerarea procesului de transmutație înlăturînd tot ce existase mai înainte ca deprindere cultural-perceptivă. Cîteva din efectele mai importante ale instaurării „Galaxiei Gutenberg" — larg analizate de autor — sînt : întrebuințarea perspectivei în pictură ; impulsul către unitatea de stil în proză ; fixarea și unificarea limbilor naționale („naționalismul nu exista în Occident înainte de Renaștere, cînd Gutenberg a făcut posibil să se *vadă* limba maternă în uniformă"), contribuția esențială la unificarea națiunilor Europei, prin aceea că a dăruit popoarelor conștiința de neam ; separarea științei de artă în procesul de învățămînt ; constituirea categoriei sociale largi a intelectualilor, în urma popularizării și răspîndirii neîngrădite a principalelor cuceriri ale spiritului etc.

Incepînd cu Renașterea, principala forță motrice a evoluției culturale a fost reprezentată de carte. Portabilă, ușor de manipulat și infinit reproductibilă, *cartea tipărită* modernă, prin calitatea cvasi-geometrică, lineară a literei, rîndului și paginii a favorizat introspecția tăcută, „rumegarea" solitară, egocentrică a conținutului comunicat. Datorită caracterului său vizual, linear și secvențial, uniform și repetativ, textul tipărit a dat naștere logocentrismului occidental, ducînd la detribalizarea individului. Inchizîndu-l în sfera dialogului său solitar cu textul, scrierea alfabetică a înlăturat participarea pasională, directă a omului la viața colectivă a tribului sau comunității, inaugurînd izolarea individului și nepăsarea față de soarta celor-

lalți. Ca urmare, societatea occidentală şi-a reorganizat în chip radical valorile şi modalităţile de comportament în jurul noilor pattern-uri vizuale favorizate direct sau indirect de noul mijloc de comunicație. În plus, organizarea *lineară* a uniformităţii, repetabilitatea secvenţială au imprimat circulaţiei informaţiilor o viteză fără precedent, ce a suprasolicitat în asemenea măsură simţul vizual, încît ochiul a dobîndit o poziție dominantă în complexul senzoriului uman. Această solicitare aproape exclusivă a ochiului pentru perceperea şi prelucrarea informației, a dus la alterări ale sensibilităţii şi capacităţii de înţelegere, la divorț în comuniunea, cîndva unanimă, a simțurilor, iar pe planul relaţiilor intersubiective, la individualism şi ruptură între oameni. Potrivit lui McLuhan, *litera* ar fi contribuit într-o măsură nebănuită la „unidimensionalizarea" omului postrenascentist, creator şi totodată produs al faptului său de cultură.

Desigur, toate aceste transformări au dat naştere, în special în perioada impactului cu noua cultură vizuală, la numeroase situații stressante, la răspunsuri şi comportamente aberante, datorate imposibilității de adaptare rapidă la noile pattern-uri perceptive.

O situație la fel de stressantă ameninţă însă — după părerea lui McLuhan — şi societatea contemporană, aflată la impactul dintre „Galaxia Gutenberg" şi „Galaxia Marconi" (denumită astfel pentru preponderența acordată mijloacelor de comunicare electronice: cinematograful, radioul şi televiziunea).

Tehnologiile erei electronice se deosebesc de toate celelalte mijloace de comunicare anterioare — vorbirea, adresată exclusiv auzului, şi tiparul, adresat exclusiv ochiului — prin faptul că sînt, într-un sens, o extindere simultană a întregului sistem nervos, solicitat concomitent pe canalele mai multor simţuri, ceea ce permite reinstalarea unui armonios echilibru între simţuri. În vreme ce vechea tehnologie gutenberg-iană era „explozivă" — fragmentînd personalitatea individului şi mărind în mod artificial izolarea psihologică dintre oameni, noua constelaţie exercită o forță „implozivă", de tămăduire a „schizofreniei" culturale de care suferea omul, şi de reunire a tuturor oamenilor prin reţeaua globală a comunicațiilor electronice instantanee.

Acestea permit prelungirea infinită a simțurilor noastre și extinderea lor ca o rețea unitară, deasupra întregii planete, reunindu-ne pe toți într-un uriaș „sat global“.

Ca și omul de la începutul erei Gutenberg, omul civilizației contemporane este martorul dar și subiectul (ce suportă consecințele) ciocnirii dintre două sisteme culturale gigantice, și depinde de el, respectiv de *conștientizarea acestei situații*, pentru ca efectele acestei ciocniri să nu fie catastrofice pe plan psihic și spiritual, cel puțin pentru următoarele generații „de tranzit“. Pentru că, de astă dată, omul modern își poate asuma responsabilitatea activă pentru generarea unei interacțiuni armonioase între tehnologiile sale, restabilind astfel echilibrul senzoriumului său. Aceasta presupune însă părăsirea *atitudinii pasive, de suportare* a consecințelor. Noile mijloace electronice trezesc pattern-urile de mult adormite ale veghei auditive. Dacă acceptăm să fim modelați pasiv de mijloacele noastre de comunicație, riscăm să ne găsim dintr-odată prinși — ne previne McLuhan — într-un nou tribalism. Este necesar de aceea un control rațional al mijloacelor și o *alegere conștientă* a modelului de lume în care dorim să trăim, alegere care, cu siguranță, va conserva numeroase din valorile înrădăcinate în cultura tiparului. Deocamdată însă, sub impactul brutal cu era electronică, a cărei instaurare este infinit mai rapidă decît a fost cea a tiparului, totul se schimbă : individul, familia, mediul, educația, ocupațiile, relațiile dintre oameni. Iar aceste mutații nu se produc fără serioase perturbări în sistemul nostru de înțelegere și adaptare la lume.

Pe cît de greu le-a fost sălbaticilor cînd vizualitatea alfabetului i-a smuls din oralitatea vorbirii, pe atît de greu ne este astăzi nouă, cînd simultaneitatea electronică ne smulge din succesivitatea deprinderilor noastre perceptive.

Sub aspectul mutațiilor sociale, mijloacele electronice reprezintă formele unei negări a negației ce readuce omenirea, pe un plan superior, la stadiul de pornire — cel al fazei orale, auditive — în care era solicitat întregul complex al simțurilor umane. Ca atare,

„omul modern se reinstalează în toate dimensiunile omului arhaic, dar *mai bine*". Cine nu observă că, cel puţin ca deziderat, dacă încă nu totdeauna ca realitate, concepţiile individualiste ale erei Gutenberg fac din ce în ce mai mult loc celor colectiviste, bazate pe o tot mai pronunţată interdependenţă a activităţii umane? Cîmpul simultan, rezultat al transmiterii informaţiei prin intermediul mijloacelor de comunicaţie electronice, face să renască, la toate nivelurile experienţei sociale, condiţiile şi necesitatea dialogului şi participării, a muncii în echipă, în detrimentul specializării şi iniţiativei personale. Cum observa cu multă justeţe Andrei Brezianu, afirmaţiile lui McLuhan privind solicitarea totală, nemijlocită, la care sîntem supuşi de către noile mijloace electronice, care fac imposibilă orice compartimentare şi „răcire" a mesajului prin mediere (ca în cazul comunicării prin tipar) pot fi foarte bine ilustrate şi prin „evocarea participării simultane şi unanime a României la dramatica luare de conştiinţă, combatere şi, finalmente, învingere a uriaşei încercări la care a fost de curînd supusă de haosul apelor răzvrătite: ar fi suficient să suprimăm mental din environment instrumentalitatea mijloacelor electronice de comunicare şi informare — radio, telefon, televiziune — ca să ne putem cu uşurinţă închipui enorma diferenţă de atitudine şi reacţii la care ar fi dat naştere confruntarea cu urgia. O simplă comunicare prin literă (lăsînd la o parte factorul întîrziere şi decalaj) ar fi avut fără îndoială efecte mult mai terne asupra reacţiilor individuale şi, în consecinţă, ar fi scăzut şi calitatea ripostei conştiinţelor unite"[1]. In orice caz evenimentul care se cerea receptat şi la care trebuia reacţionat urgent ar fi fost infinit mai greu conştientizat şi *trăit* ca atare, în condiţiile comunicaţiei din urmă cu numai 50 de ani, de pildă.

Faptul relevant ce i s-a impus lui McLuhan în urma acestor minuţioase analize şi-a găsit expresia concisă în mult discutata şi controversata formulă *„the medium is the message"* (mijlocul reprezintă mesajul — sau, mai corect, mijlocul înrîureşte profund modul de receptare a mesajului). Idee născută din

---

[1] A. Brezianu — *Marshall McLuhan şi contestarea livrescului,* în „Secolul 20" nr. 6/1970, p. 138.

constatarea că, *în toate cazurile observate* (şi caracteristice unor întregi perioade istorice) efectele psihice, culturale şi sociale ale preponderenţei unui anumit mijloc de comunicare (auditiv, vizual, sau audio-vizual) s-au datorat *nu conţinutului* transmis, ci utilizării mijlocului *ca atare* (şi care era privit pînă acum ca un simplu canal *neutru* de transmisie a unui anumit mesaj). Observaţia surprinzătoare pe care o face şi o demonstrează McLuhan, este deci aceea că mijlocul folosit exercită şi el, deşi pe alt plan, o influenţă formativă asupra subiectului receptor prin aceea că îi modifică deprinderile perceptuale şi structura spirituală *indiferent de conţinutul comunicat*. Relevanţa deosebit de actuală a acestei idei, în ce ne priveşte, este aceea că nu ne putem autolinişti, spunîndu-ne că unele din posibilele efecte de înrîurire a personalităţii, semnalate de McLuhan, ca şi de alţi sociologi ai televiziunii, de pildă, nu ne privesc, întrucît, într-adevăr, „în contextul culturii socialiste conţinutul mesajelor transmise prin intermediul mijloacelor audio-vizuale este radical diferit, sub raport ideologic şi educativ, de cele la care se referă McLuhan“, cum remarca recent un comentator. McLuhan nu contestă niciodată — şi cum ar putea-o face? — adevărul evident că valoarea educativă, socială şi ideologică a unui mijloc de comunicaţie stă în modul utilizării lui, respectiv în conţinutul a ceea ce se comunică prin intermediul său. McLuhan nu trebuie deci trimis la colţ, ca un elev superficial, ce şi-a scris neglijent lecţia, şi nici n-are nevoie să primească lecţii de la specialişti improvizaţi, ce repetă banalităţi de nimeni contestate, cu aerul că-l corectează. Meritul său stă tocmai în aceea că s-a oprit asupra unui aspect nou al procesului de comunicaţie, neluat în seamă pînă la el, ceea ce repet, nu înseamnă că le neagă pe celelalte. Iar acest aspect nou a devenit evident abia acum, datorită ritmului infinit mai rapid în care se impun noile mijloace electronice de comunicaţie. Efectele pot fi astfel observate în mutaţiile produse de-a lungul unei singure generaţii şi nu în cursul a secole întregi şi timp de zeci de generaţii, ca în cazul răspîndirii tiparului. Dar ele rămîn încă mascate de efectele mult mai evidente şi mai uşor sesizabile, pe care *ideile*

transmise le au, sub aspect educativ, asupra conştiinţei sociale, respectiv asupra profilului cultural şi moral-ideologic al receptorului. De aceea atenţia sociologilor şi teoreticienilor mijloacelor comunicaţiei de masă se concentra numai asupra influenţei exercitate de conţinutul mesajului, considerat indiferent faţă de mijlocul folosit la transmiterea lui. McLuhan înlătură acest fenomen de mascare, demonstrînd că şi structura senzorială a mesajului, determinată de structura tehnică a mijlocului folosit, exercită, în timp, o influenţă formativă asupra receptorului. Ceea ce, reformulat în termeni semiotici, înseamnă că orice proces de comunicare mijloceşte nu numai transmiterea unui *mesaj semantic* — la nivel ideatic — ci şi a unui *co-mesaj sintactic,* la nivel senzorial. Afirmaţie dovedită, în mod independent, şi de psihologia şi estetica informaţională, dealtfel, care fac distincţie între *informaţia semantică* şi *informaţia estetică* (la nivel sintactic, perceptual) a unei ştiri. Luînd ca exemplu contextul culturii „gutenberg"-iene, rezultă că dacă lutheranismul, iacobinismul sau romantismul, de pildă, s-au cristalizat şi răspîndit datorită *conţinutului ideatic* al cărţilor ce alcătuiau lectura comună a diferitelor grupe socio-culturale, fenomenele psihice, spirituale şi culturale semnalate de el — precum individualismul, formarea limbilor naţionale sau tipul de raţionament analitico-discursiv — s-au datorat preponderenţei mijlocului-carte, *indiferent de conţinutul ei,* indiferent deci că era vorba de biblie, de sonetele lui Shakespeare sau de Fizica lui Newton. Subtilă şi profundă mi se pare în acest sens demonstrarea rolului jucat de *mijlocul* reprezentat de tipar în cristalizarea conştiinţei naţionale, prin aceea că a făcut posibilă unificarea limbii şi uniformizarea experienţei existenţiale a unui popor.

Concluzia care se impune este că important nu e numai „*ce anume* transmitem şi ce selectăm", ci şi *cu ce* anume transmitem !

Cum am prevenit, ideile enunţate nu apar în carte în înlănţuirea logică, lineară şi secvenţială în care le-a ordonat succintul nostru rezumat, ordonare pe care McLuhan o consideră „gutenberg"-iană, tributară culturii tiparului, şi pe care a voit s-o evite. De aici s-a

născut şi principala dilemă metodologică pe care a avut-o de rezolvat: greutatea de a reflecta interacţiunea unei constelaţii de fenomene şi factori cu efecte simultane, cum sînt cele ce alcătuiesc „Galaxia Gutenberg", sau acea structură de interferenţe dinamice reprezentative pentru „Galaxia Marconi", prin intermediul formei discursiv-lineare a textului tipărit „ce obligă cititorul la privirea tuturor situaţiilor dintr-un punct de vedere fix". După McLuhan, potrivită pentru o imagine nedenaturată şi cît mai intuitivă a fenomenului pe care vrea să ne facă să-l sesizăm în toată complexitatea sa, ar fi fost o prezentare sub formă de ideogramă sau de „happening". De aici şi structura mozaicală a cărţii. Expunerea argumentelor se desfăşoară prin intermediul unei serii de glose şi adnotări, cu funcţie de ideogramă verbală, ce constituie titlurile capitolelor. Dacă le citim pe toate, unul după altul, fără întrerupere, obţinem un fel de imagine de ansamblu, de rezumat secvenţial, cu aceeaşi valoare informativă ca a unei poveşti concentrate sub forma unei serii de benzi desenate. Între ele sînt intercalate comentarii ale autorului şi ample citări ce nu au de îndeplinit simplul rol al unor note de subsol, ci au funcţia unor sondaje euristice în stratul mult mai larg şi mai bogat al dovezilor şi exemplificărilor existente.

Dar acest mod inedit, neobişnuit, de a-şi prezenta ideile a determinat la unii teoreticieni o reacţie de respingere, un fel de blocaj psihic ce i-a împiedicat să recepţioneze adevărata semnificaţie a concepţiei sale. Fenomenul este frecvent în istoria ştiinţei şi a fost descris cu exactitate de Rudolf Carnap în a sa „Autobiografie spirituală": „Am descoperit că majoritatea oamenilor de ştiinţă şi a filozofilor acceptă să discute o afirmaţie nouă numai în cazul că este formulată într-un cadru conceptual obişnuit; pentru cei mai mulţi însă pare extrem de dificilă chiar luarea în consideraţie şi discutarea concepţiilor noi"[1]. Din aceleaşi motive, lui McLuhan i s-a reproşat uneori caracterul arbitrar al ideilor precum şi faptul că s-ar fi îndepărtat de rigoarea cunoaşterii ştiinţifice întrucît, pe de o

[1] Citat după: W. Stegmüller — *Theorie und Erfahrung* (zweiter Halbband), Springer-Verlag. Berlin, 1973, p. V.

parte, nu rămîne consecvent modului tradițional, de expunere discursivă a ideilor, ce ar fi esențial și obligatoriu pentru orice formă de cunoaștere științifică, iar pe de alta, pentru că în cursul expunerii sale el „nu dovedește nimic, ci doar ***ilustrează***“ folosind numeroase citate și exemple.

In primul rînd mi se pare că a-i reproșa nondiscursivitatea expunerii înseamnă a nu fi înțeles una din tezele sale principale, bazată pe o viziune indubitabil materialistă : aceea că modul nostru tradițional de a raționa, conform unei linearități silogistice, care stă la baza logicii artistotelice clasice, ***nu este o proprietate înnăscută a conștiinței***, deci inerentă omului în general și în mod absolut, ci, precum orice formă de manifestare a conștiinței, este rezultatul istoric condiționat al reflectării unor forme materiale ale existenței, în cazul nostru rodul unei întrebuințări de milenii a tehnologiilor de comunicare bazate mai întîi pe scrierea fonetică — lineară, discursivă, — iar apoi pe structurarea ideilor sub forma textului tipărit. Or, tocmai pentru a dovedi că această discursivitate lineară, dezisă, în esență, de actualele forme electronice, simultane, de structurare a informației (mai apropiată de rigorile unei logici polivalente), nu este singura și, după părerea sa, nici cea reprezentativă pentru viitor, McLuhan a căutat să evite, pe cît posibil, un mod de expunere tributar culturii gutenberg-iene. (Dealtfel, în lucrarea sa *The Medium Is the Massage* (Mediul este masaj) forma expunerii devine și mai șocant ideografică, încercînd să facă semnificațiile vizibile direct prin modul de punere în pagină a textului și a imaginilor folosite. De aceea cartea a și fost considerată de unii ca un „album“.)

In al doilea rînd, nu mi se pare exactă afirmația că a *ilustra* nu înseamnă, în nici o situație, a *dovedi*, sau că citatul nu constituie niciodată un argument științific. Se confundă aici, cred, științificitatea demersului cognitiv din științele sociale, în special din istorie, filozofie sau estetică (în care și eseul poate avea un rol euristic indubitabil) cu cea din științele naturii, unde fenomenul studiat poate fi supus probelor de laborator, iar ipoteza se confirmă, respectiv teoriile se demonstrează, prin experimente *ulterioare*. In cadrul

demersului de istorie şi filozofie a culturii, însă, „experimentul“ capabil să susţină o ipoteză este de cele mai multe ori *anterior*, astfel că argumentarea va fi echivalentă cu procesul de *ilustrare* a celor afirmate, prin extragerea din memoria culturală a omenirii a unor *exemple tipice* (caz în care nu se mai poate afirma că „pot fi găsite exemple izolate pentru ilustrarea oricărei afirmaţii“). Cum ar mai fi atunci posibilă istoria ca ştiinţă ? Este vorba de un proces de cunoaştere prin *probare indirectă*, iar validitatea sa depinde de seriozitatea şi obiectivitatea surselor citate care, în treacăt fie zis, sînt — în cadrul *Galaxiei Gutenberg* — de cele mai multe ori lucrări ştiinţifice solide, construite după cele mai tradiţionale canoane ale discursului silogistic.

Aş mai aminti, în acest sens, seriozitatea şi spiritul crtic, adesea polemic, cu care McLuhan se raportează la lucrările din care citează. Astfel, dacă *The Sacred an the Profane* a lui Mircea Eliade îi oferă preţioase informaţii şi date pentru ilustrarea procesului prin care omul modern şi-a desacralizat lumea sa şi a rolului jucat de alfabetizare şi de tipar în acest proces, McLuhan nu ezită să amendeze critic aspectele iraţionale din lucrarea respectivă sau credinţa autorului în superioritatea unei culturi orale, capabile să stimuleze şi să întreţină *sacrul* ca modalitate existenţială a omului. Dealtfel, aceste „probe indirecte“, produse prin citări şi trimiteri la lucrări şi cercetări anterioare, sînt larg utilizate în mai toate disciplinele de sinteză, care se bazează pe corelarea şi interpretarea datelor furnizate de diferite discipline particulare, cum este cazul antropologiei filozofice sau al teoriei culturii, de pildă.

Ceea ce-i putem reproşa lui McLuhan este, cred, nu lipsa rigurozităţii ştiinţifice cu care şi-ar fi adunat datele şi argumentat ideile, ci modul nedialectic, adesea mecanicist, în care interpretează fenomenul pe care l-a descoperit şi în care-şi formulează concluziile. Astfel, explicînd evoluţia omenirii, el restrînge în mod nepermis sfera determinismului actelor sociale şi spirituale, de la cel economic, la cel tehnologic şi în cele din urmă cultural, neglijînd faptul că progresul tehnologic este determinat, la rîndul său, de evoluţia în-

tregii sfere economice şi în primul rînd de cea a relaţiilor economice dintre oameni.

Să fim bine înţeleşi. Nu este vorba de a-i contesta lui McLuhan dreptul de a face, în cadrul analizei sale, abstracţie de condiţionările social-economice, sau de cele etnologice ş.a.m.d. — spre a se concentra exclusiv şi deliberat asupra *altui* aspect al procesului respectiv, la fel de real şi el, dar mult mai puţin sau deloc cercetat. Ceea ce îi reproşăm este *tendinţa de absolutizare* a explicaţiei cauzale descoperite de el, respectiv, faptul concret că izolează tiparul ca factor cauzal al dezvoltării socio-culturale. Nu putem contesta — mai ales după lectura cărţii sale — rolul important jucat de acest mijloc de comunicare în trecerea de la universul tribal la cel civilizat, de pildă, dar nici nu putem accepta considerarea acestui factor ca fiind singurul răspunzător de evoluţia amintită. Evoluţie ce nu poate fi explicată fără a se lua în consideraţie — într-o perspectivă materialist-dialectică — acţiunea reciprocă a tuturor factorilor prinşi în relaţie, întreg lanţul cauzal, pînă la factorul cu adevărat primordial, determinant : dinamica forţelor şi relaţiilor de producţie. In cadrul acestei intercondiţionări complexe a factorilor, mijlocul tehnic apare ca istoric necesar în virtutea evoluţiei modurilor de producţie, constatare ce nu diminuează cu nimic recunoaşterea rolului stimulativ şi formativ pe care îl are în evoluţia spirituală şi culturală a omenirii, rol a cărui conştientizare prezentă i-o datorăm lui McLuhan.

Rezervele noastre vizează aşadar afirmaţiile sale exclusiviste de tipul : „*numai* (s. n.) prin alfabet oamenii s-au detribalizat ori individualizat, ajungînd la civilizaţie“, cînd de fapt este vorba de un fenomen care doar accelerează şi *desăvîrşeşte* procesul respectiv. Exacerbarea rolului jucat de tipar îl face să simplifice procese social-economice sau spirituale extrem de complexe. Astfel, întreg corolarul de contradicţii ce au dus, prin acumulare, la saltul calitativ reprezentat de revoluţia franceză este redus la „influenţa organizatoare a tiparului“. După cum, pe planul istoriei spirituale, naşterea şi evoluţia unui concept central al dialecticii tuturor timpurilor, de la Heraclit la

Hegel sau Marx, precum cel de *devenire*, este privită, de asemenea, doar ca un rezultat al „extinderii“ tehnologiei tiparului. Dar chiar şi conflicte ideologice majore, precum cele de tip religios (dintre biserica orientală şi biserica romană, dintre religia catolică şi cea anglicană, dintre Reformă şi Contrareformă etc.), sînt explicate — neglijîndu-se condiţionările economice şi politice ale fenomenului — prin reducere la contradicţia dintre cultura vizuală şi cea orală sau la „pasiuni naţionaliste“, legate de lupta pentru supremaţie a uneia sau alteia din limbile naţionale! McLuhan substituie, în aceste cazuri, *cauzei*, una sau alta din condiţiile favorizante ale proceselor analizate. În acelaşi fel, apariţia şi dezvoltarea unui fenomen atît de complex ca *protestantismul* este pusă exclusiv pe seama unor factori ideali („produs al unei pietăţi medievale“) şi psihologici („experienţă religioasă sentimentală“), văzute, şi ele, pe fundalul mai larg al „consecinţelor tiparului“. Or, prin aceasta, se pierde din vedere tocmai substratul economic şi politic, primordial, al mişcării protestante, ce s-a cristalizat ca expresie a adversităţii burgheziei în formare faţă de acele privilegii şi forme ale cultului religios catolic, ce întruchipau şi sprijineau ideologia feudală, precum şi ca negare a priorităţii puterii spirituale asupra celei lumeşti.

Sînt absolutizări ce nu pot fi trecute cu vederea întrucît deformează imaginea de ansamblu a fenomenului sau procesului la care se referă. Amendîndu-le, putem totuşi să ni le explicăm ca un tribut pe care gînditorul canadian îl plăteşte autenticei sale originalităţi...

McLuhan este, în fapt, „managerul“, respectiv descoperitorul şi apostolul unei singure idei : „mijlocul are valoare de mesaj formativ“ — lansată şi argumentată istoric în cartea de faţă, dar reluată sub diferitele ei aspecte în toate celelalte. Şi, ca mai toţi cei obsedaţi de o idee nouă, pe care au descoperit-o, el este exclusivist, unilateral, absolutizant, în raport nu numai cu alte explicaţii posibile, dar şi necesare. McLuhan se înşală, desigur, atunci cînd pune în seama alfabetului şi a lui Gutenberg toate reuşitele şi eşecurile culturii occidentale, dar „galaxia“ pe care o descrie

există indubitabil. Sau, poate, în lumina faptului că explicațiile cauzale sînt, cum am arătat, mult mai complexe decît cele la care se oprește McLuhan, ar fi mai corect să schimbăm doar „rangul" astronomic al fenomenului de care vorbește și să considerăm că există un „sistem solar" Gutenberg, în cadrul unei galaxii mult mai cuprinzătoare. Pentru noi, importantă este însă receptarea *ideii ca atare* și reținerea semnificației ei pentru înțelegerea contextului de cultură și civilizație în care trăim, precum și înțelegerea avertismentului pe care McLuhan se simte dator să ni-l dea: acela al necesității de a cunoaște și stăpîni efectele mijloacelor tehnologice pe care le creăm și ale forțelor pe care le dezlănțuim, uneori cu inconștiența ucenicului vrăjitor. Pentru că expunerea omului la solicitarea polisenzorială și simultană a mijloacelor de comunicație electronice poate da naștere unor crize perceptive și disfuncții la fel de importante ca și cele datorate metamorfozei vizuale pe care a cunoscut-o odinioară Occidentul. Pentru a face această trecere cît mai puțin dureroasă, pentru a evita situațiile stressante și crizele de neadaptare, singura cale, ne previne McLuhan, este *cunoașterea temeinică a procesului de trecere.*

În sfîrșit, dacă importanța contribuției pe care o reprezintă cartea de față la o teorie critică a mijloacelor de comunicație este indubitabilă, trebuie, cred, subliniată și robustețea încrederii sale optimiste, dar adesea utopice, în capacitatea omului de a depăși situațiile critice și de a-și construi un viitor mai pe potriva potențelor multilaterale ale personalității umane. Utopice, spun, pentru că speranțele sale sînt legate mai ales de realizările universului tehnico-științific și mai puțin de adevăratele forțe motrice ale evoluției istorice, cele economice și sociale. Dar, prevestind intrarea umanității într-o eră nouă, a *comuniunii universale*, a coparticipării fiecăruia la viața și destinul tuturor — situație proprie „satului global" în care mijloacele electronice reunesc omenirea — McLuhan dă expresie unei nevoi reale, tot mai acut resimțite de omul contemporan: *nevoia comuniunii.* Dacă, deci, nevoia crescîndă de socializare a tuturor domeniilor de activitate și de aflare a unui limbaj

comun, unitar, între toți oamenii, pentru rezolvarea marilor probleme ale contemporaneității, este cu dreptate subliniată de McLuhan, soluția propusă rămîne utopică. Comuniunea dorită nu poate fi doar rezultatul dezvoltării mijloacelor moderne de comunicație, care, prin ele însele, nu pot arunca punți peste contradicțiile economice și sociale, fundamentale, ale epocii noastre. Simultaneitatea și caracterul instantaneu al mijloacelor electronice aruncă doar o rețea unitară peste un glob a cărui suprafață este încă profund brăzdată de inegalitățile și diferențele de dezvoltare dintre continente, țări sau grupe sociale, și care nu pot fi înlăturate decît prin restructurări revoluționare. Handicapat de o interpretare adesea mecanicistă a proceselor socio-culturale, McLuhan ratează el însuși surprinderea consecințelor ultime ale ideilor și descoperirilor sale. Acestea nu devin cu adevărat relevante decît prin plasarea lor în contextul amplului cîmp de intercondiționare dialectică a factorilor economici și socio-culturali, în care perspectivele diverse se iluminează și se întregesc reciproc, într-o viziune de ansamblu, specifică metodologiei materialist-dialectice. Integrate într-un asemenea context, ideile lui McLuhan se dovedesc *stimulatoare pentru o gîndire marxistă creatoare*, deschisă dialogului și dezbaterilor.

VICTOR ERNEST MAȘEK

PROLOG

Volumul de față completează în multe privințe cartea lui Albert B. Lord *The Singer of Tales* (Bardul). Profesorul Lord a continuat lucrările lui Milman Parry, ale cărui studii asupra operei lui Homer i-au permis să vadă deosebirile naturale dintre modelele poeziei orale și cele ale poeziei scrise și diferențele dintre funcțiunile lor. Convins că poemele lui Homer au fost compoziții orale, Parry „și-a propus să descopere dovezile certe — dacă acestea există — ale caracterului oral al acestor poeme și, pentru aceasta, a început să studieze poezia epică iugoslavă“. Scopul cercetărilor sale în legătură cu această poezie epică modernă era, scria el, „să determine cu precizie *forma* poemului epic oral... Metoda lui de lucru consta în a observa poeți din popor care continuă tradiția, încă viguroasă, a creației nescrise și în a vedea în ce măsură forma cînturilor este legată de faptul că ei învață și își practică arta fără a citi și a scrie“ [1].

Cartea profesorului Lord, asemenea studiilor lui Milman Parry, corespunde întru totul epocii noastre a electricității, așa cum sper să demonstrez în *Galaxia Gutenberg*. Azi sîntem în plină epocă a electricității, după cum englezii din timpul reginei Elisabeta se aflau în plină epocă a tipografiei și mecanicii. Și noi resimțim dezorientările și neliniștile pe care le-au resimțit ei cînd au fost obligați să trăiască con-

[1] Citat în *The Singer of Tales*, p. 3.

comitent în două forme opuse de experiență și de organizare socială. În timp ce elisabetanii erau sfîșiați între modul de viață corporativ al evului mediu și individualismul modern, noi inversăm modelul lor, fiind confruntați cu o tehnologie a electricității în care, dimpotrivă, individualismul pare să devină desuet și se impune interdependența colectivă.

Patrick Cruttwell a consacrat un întreg studiu (*The Shakespearean Moment* — Momentul shakespearean) strategiilor artistice izvorîte din experiența elisabetanilor, care trăiau într-o lume contradictorie, în curs de disoluție și, totodată, de reorganizare. Și noi, la rîndul nostru, trăim într-o epocă de interacțiune a două culturi opuse, iar *Galaxia Gutenberg* își propune să arate felul în care *formele* experienței, ale gîndirii și ale exprimării au fost modificate întîi de alfabetul fonetic și apoi de tipar. Încercarea întreprinsă de Milman Parry în legătură cu *formele* contrastante ale poeziei orale și poeziei scrise este extinsă aici la *formele* gîndirii și ale organizării experienței în societate și politică. De ce un asemenea studiu asupra naturii divergente a organizării sociale orale și a celei scrise nu a fost elaborat încă mai de mult de istorici este destul de greu de explicat. Cauza acestei omisiuni este, poate, pur și simplu faptul că un asemenea studiu putea fi făcut numai într-o perioadă cînd cele două forme contradictorii de experiență, orală și scrisă, sînt din nou coexistente, așa cum se întîmplă în ziua de azi. Aceasta este, dealtfel, opinia pe care o emite profesorul Harry Levin în prefața sa la cartea lui Albert B. Lord *The Singer of Tales* (p. XIII) :

„Cuvîntul *literatură* implică folosirea literelor și presupune că opere verbale de imaginație sînt transmise prin intermediul scrierii și citirii. Expresia *literatură orală* este, așadar, o contradicție prin ea însăși. În epoca noastră, însăși noțiunea de alfabetizare a fost prea banalizată pentru a mai putea servi drept

criteriu estetic. Cuvîntul, rostit sau cîntat şi dublat de imaginea oratorului sau a cîntăreţului, şi-a redobîndit între timp imperiul datorită electronicii. Cultura întemeiată pe cartea tipărită, care a predominat de la Renaştere pînă în zilele noastre, ne-a transmis, pe lîngă imensele ei bogăţii, şi prejudecăţi de care trebuie să ne descotorosim. Trebuie să privim tradiţia cu ochi noi, considerînd-o nu ca acceptarea inertă a unui ansamblu fosilizat de teme şi convenţii, ci ca un obicei firesc de a recrea ceea ce am primit şi ceea ce trebuie să transmitem".

Tăcerea istoricilor asupra revoluţiei provocate în formele gîndirii şi ale organizării sociale prin apariţia alfabetului fonetic are un corespondent în domeniul istoriei social-economice. Încă în anii 1864—1867, Karl Rodbertus elabora teoria sa despre „viaţa economică în antichitatea clasică". În *Trade and Market in the Early Empires* (Comerţul şi piaţa în imperiile străvechi) (p. 5), Harry Pearson descrie aportul lui precum urmează :

„Nu a fost apreciat la justa sa valoare acest punct de vedere foarte modern asupra funcţiei sociale a banului. Rodbertus înţelesese că trecerea de la o *economie naturală* la o *economie bănească* nu era doar o simplă schimbare tehnică, în sensul că utilizarea monedei ca valoare de schimb înlocuia trocul. El susţinea, în schimb, că o economie bănească implică structuri sociale complet diferite de cele ale unei economii de troc. După părerea lui, trebuia scoasă în evidenţă mai curînd această schimbare a structurii sociale legată de folosirea banilor decît faptul tehnic al folosirii lor. Dacă ar fi dezvoltat analiza sa, incluzînd în ea diversele structuri sociale legate de activitatea comercială în lumea antică, controversa ar fi fost rezolvată înainte chiar de a se fi declanşat".

Altfel spus, polemici confuze, duse timp de generaţii, ar fi fost evitate dacă Rodbertus ar fi adăugat că forme diferite de schimb şi de monedă structurează în mod diferit societăţile. Chestiunea a fost, în cele din urmă, rezolvată

de Karl Bucher, care a abordat studiul lumii vechi pornind de la societăţile primitive, şi nu printr-o retrospectivă istorică, cum se face în mod obişnuit. Referindu-se la început la societăţile analfabete şi trecînd apoi la antichitatea clasică, el a susţinut că „viaţa economică a lumii antice este mai uşor de înţeles din punctul de vedere al unei societăţi primitive decît din cel al unei societăţi moderne“ [1].

O asemenea perspectivă inversă a Occidentului alfabetizat ne oferă Albert Lord în *The Singer of Tales.* Dar şi noi trăim într-o lume electrică sau *postalfabetică,* în care muzicantul de jaz foloseşte toate tehnicile poeziei orale. Secolul nostru favorizează o comuniune profundă cu toate modurile orale de exprimare.

În epoca electronicii, ce urmează erei tipografice şi mecanice a ultimilor cinci sute de ani, întîlnim noi tipuri şi structuri de interdependenţă umană şi de exprimare, care îmbracă o formă „orală“ chiar cînd elementele situaţiei sînt neverbale. Ultima parte a *Galaxiei Gutenberg* abordează mai amănunţit această chestiune. Subiectul nu este dificil în sine, dar cere o anumită reorganizare a activităţii imaginative. O asemenea schimbare a modurilor de conştiinţă este întotdeauna întîrziată de persistenţa vechilor tipare de percepţie. Elisabetanii ne par astăzi cu totul medievali. Omul medieval însă se socotea un om clasic, după cum noi ne considerăm moderni. Urmaşii noştri, totuşi, ne vor găsi îngrozitor de renascentişti şi total inconştienţi de forţele noi pe care le-am pus în mişcare de o sută cincizeci de ani încoace.

Departe de a fi determinist, acest studiu va scoate la lumină, sperăm, un factor fundamental de evoluţie socială, a cărui cunoaştere ar putea duce la o creştere reală a libertăţii de acţiune a omului. Vorbind de „revoluţia tehnologică“ contemporană, Peter Drucker scrie în

[1] *Trade and Market in the Early Empires*, p. 5.

Technology and Culture (Tehnologie și cultură) (vol. II, nr. 4, 1961, p. 348) :

„Nu mai este decît un singur lucru pe care nu-l cunoaştem cu privire la revoluţia tehnologică, dar un lucru esenţial : ce a provocat oare schimbările fundamentale de atitudine, de credinţe şi de valori care au declanşat-o ? Am încercat să demonstrez că «progresul ştiinţei» nu are mare legătură cu revoluţia tehnologică. Dar în ce măsură este ea opera marii răsturnări în viziunea lumii care, cu o sută de ani în urmă, a provocat marea revoluţie ştiinţifică ?"

Galaxia Gutenberg încearcă să găsească acel „lucru pe care nu-l cunoaştem", ceea ce nu exclude faptul că s-ar putea să mai fie şi alte răspunsuri !

Metoda folosită în lucrarea noastră este direct legată de cea descrisă de Claude Bernard în cartea sa *Introduction à l'étude de la médicine expérimentale* (Introducere la studiul medicinei experimentale). Observaţia, explică Claude Bernard (cap. I, p. 15), constă în a nota fenomenele fără a interveni asupra lor :

„*Experienţa*, dimpotrivă, implică, după aceiaşi fiziologi, ideea unei variaţii sau a unei tulburări provocate *intenţionat* de cercetător în condiţiile fenomenelor naturale... Pentru aceasta se suprimă, prin secţiune sau ablaţiune, un organ pe obiectul viu al experienţei şi se conchide, după tulburarea produsă în întregul organism sau într-o funcţie specială, asupra acţiunii organului suprimat".

În lucrările lor, Milman Parry și profesorul Albert Lord au pornit de la observarea întregului proces al creației poetice orale, pentru a-l compara apoi cu procesul creației poetice pe care îl considerăm „normal" în condițiile scrierii. În fond, Parry și Lord au studiat un organism poetic a cărui funcție auditivă a fost suprimată prin scriere. Ei ar fi putut, de asemenea, studia efectele exercitate asupra acestui organism de puterea și dezvoltarea extraordinară conferite de scriere funcțiilor vizuale ale

limbajului. Acesta este unul din factorii metodei experimentale care a fost probabil neglijat tocmai pentru că era greu de luat în considerare. În schimb, o activitate intensă și exagerată permite să se observe „tulburarea produsă în întregul organism sau într-o funcție specială“.

De foarte multă vreme, fie că vorbește, scrie sau telecomunică, omul, animalul producător de unelte, a lucrat la extinderea unuia sau altuia din organele sale senzoriale, într-un fel care i-a tulburat celelalte simțuri și facultăți. Dar, după ce au fost făcute aceste experiențe, oamenii au neglijat în mod consecvent să le supună observării.

L. Z. Young scrie în *Doubt and Certainty in Science* (Îndoială și certitudine în știință) (p. 67—68) :

„Efectul stimulilor interni sau externi este de a rupe unitatea de acţiune a unei părţi din creier sau a creierului întreg. Să spunem, cu titlu de ipoteză, că totul se petrece ca şi cum perturbaţia ar rupe unitatea modelului actual, stabilit în prealabil în creier. În acel moment, creierul alege din perturbaţie acele componente care tind să refacă modelul şi permit celulelor să reia pulsaţia lor regulată, sincronă. Departe de mine pretenţia de a dezvolta amănunţit această idee a modelelor în creier, dar ea are în mare măsură posibilitatea de a arăta cum ne adaptăm noi lumii şi cum ne adaptăm nouă lumea. Într-un fel, creierul începe desfăşurarea unor secvenţe de acţiuni care tind să-l facă să-şi reia modelul său ritmic, această reluare constituind un deznodămînt, o desăvîrşire. Dacă prima acţiune rămîne fără efect şi nu reuşeşte să facă să înceteze starea de perturbare, creierul va apela la alte secvenţe. El va trece în revistă succesiv toate regulile sale, comparînd percepţiile sale cu diversele lui modele de operaţii, pînă ce se stabileşte din nou, într-un fel sau altul, armonia. Se poate ca aceasta să se realizeze numai după căutări lungi, aride şi variate. În cursul acestei activităţi aleatorii se formează noi conexiuni si noi modele de acţiune, care vor determina, la rîndul lor, noi secvenţe“.

Căutarea inevitabilă a unei „închideri“, a unei „desăvîrșiri“, a unui echilibru survine ca urmare atît a suprimării, cît și a prelungirii unei funcţii sau unui simţ al omului. Întrucît *Galaxia Gutenberg* constă dintr-o serie de observaţii istorice asupra unor „desăvîrşiri“ culturale recente, datorate „perturbărilor“ provocate întîi de scriere și apoi de tipar, părerea unui antropolog poate fi de folos cititorului în acest punct :

„Astăzi, omul a născocit de fapt prelungiri ale corpului său, cu care face tot ce obişnuia să facă cu corpul său. Evoluţia armamentului începe de la dinţi şi pumni şi sfîrşeşte cu bomba atomică. Hainele şi locuinţele sînt prelungiri ale mecanismelor biologice de reglare a temperaturii corpului uman. Mobila ne scuteşte să stăm ghemuiţi sau să ne aşezăm pe jos. Uneltele mecanizate, lentilele, televiziunea, telefonul şi cărţile, care permit cuvîntului să depăşească spaţiul şi timpul, sînt şi ele prelungiri materiale. Banii constituie un mijloc de a stoca munca şi de a-i extinde avantajele. Reţeaua noastră de transport a preluat munca picioarelor şi spatelui nostru. De fapt, toate obiectele fabricate de om pot fi considerate prelungiri destinate să înlocuiască ceea ce făcea omul altădată cu trupul sau cu o parte specializată a acestuia“ [1].

Extensiunea sau exteriorizarea simţurilor pe care o realizează limbajul şi vorbirea constituie, de asemenea, o unealtă ce „i-a dat omului posibilitatea să înmagazineze cunoştinţe şi experienţă într-o formă care permite să fie transmise uşor şi utilizate la maximum“ [2].

Limbajul este metaforă în sensul că nu se limitează să înmagazineze experienţa, ci o şi transpune dintr-o formă într-alta. Banul este metaforă în sensul că înmagazinează munca şi tehnica şi, de asemenea, transpune o tehnică în alta. Principiul însuși al acestui fenomen de înlocuire și traducere, sau metaforă, rezidă în ca-

---

[1] Edward T. Hall. *The Silent Language*, p. 79.
[2] Leslie A. White. *The Science of Culture*, p. 240.

pacitatea noastră raţională de a traduce toate simţurile unul într-altul, ceea ce şi facem în fiecare clipă a existenţei noastre. Preţul însă pe care-l plătim pentru uneltele tehnice speciale, fie că este vorba de roată, alfabet sau radio, este că aceste masive *prelungiri* ale simţurilor constituie sisteme *închise*. Simţurile noastre nu sînt sisteme închise, ci sînt fără încetare traduse unul într-altul, în acea experienţă pe care o numim „conştiinţă". Prelungirile simţurilor noastre, unelte sau tehnici, au constituit în tot cursul istoriei sisteme închise, incapabile de a reacţiona unul faţă de celălalt şi de a se percepe colectiv. Acum, în epoca electricităţii, caracterul instantaneu al coexistenţei noilor noastre unelte este sursa unei crize fără precedent în istoria omenirii. Aceste prelungiri ale simţurilor şi facultăţilor noastre constituie în prezent un cîmp unic de experienţă, care impune ascensiunea lor la o conştiinţă colectivă. Tehnologiile noastre cer acum în mod imperios, pe potriva simţurilor noastre, o interacţiune şi relaţii reciproce care să facă posibilă coexistenţa lor *raţională*. Cîtă vreme tehnologiile noastre au fost lente, ca roata, alfabetul sau banii, faptul că erau sisteme închise şi izolate rămînea suportabil, atît din punct de vedere social, cît şi din punct de vedere psihic. Acest lucru nu mai este valabil acum, cînd imaginea, sunetul şi mişcarea sînt simultane şi globale ca întindere. O interacţiune echilibrată între aceste prelungiri ale funcţiilor noastre umane este astăzi la fel de necesară colectivităţii cum a fost dintotdeauna necesară raţionalităţii noastre particulare şi personale, din punctul de vedere al propriilor noastre simţuri sau „facultăţi", cum li se spunea odinioară.

Pînă acum, istoricii culturii au avut tendinţa să studieze separat realizările tehnice, cam în felul în care fizica clasică trata fenomenele fizice. Louis de Broglie, descriind *revoluţia în fizică* în *La physique nouvelle et les quanta* (Fizica nouă şi cuantele), a făcut mult caz de

această limitare a metodelor lui Descartes și Newton, metode ce se apropie atît de mult de cele ale istoricilor care folosesc un „punct de vedere“ personal (p. 6—7).

„Credincioasă idealului cartezian, fizica clasică ne-a arătat universul ca analog unui imens mecanism, care poate fi descris cu o precizie totală prin localizarea părților sale în spațiu și modificarea lor în timp... Dar o asemenea concepție se întemeia pe anumite ipoteze implicite, pe care le admiteai aproape fără a băga de seamă. Una din aceste ipoteze afirma existența unui cadru perfect rigid și determinat, cadrul spațiului și timpului, în care căutăm aproape instinctiv să localizăm toate senzațiile *noastre* și în care fiecare eveniment fizic poate fi, în principiu, localizat în mod riguros, independent de toate procesele dinamice ce se desfășoară în jurul lui“.

Vom vedea că nu numai percepția carteziană, ci și cea euclidiană sînt constituite de alfabetul fonetic. Cît despre revoluția descrisă de Louis de Broglie, ea nu este o consecință a alfabetului, ci a telegrafului și radioului. Biologul J. Z. Young argumentează în același sens ca și de Broglie. După ce a explicat că electricitatea nu este un lucru ce „curge“, ci „o stare ce poate fi observată cînd există anumite relații spațiale între lucruri“, Young spune (p. 111):

„Ceva analog s-a petrecut cînd fizicienii au inventat metode de măsurare a distanțelor foarte mici. S-a constatat că nu mai putea fi utilizat modelul tradițional, conform căruia se pretindea să se împartă un lucru, denumit materie, într-o serie de particule, fiecare înzestrată cu proprietăți determinate, denumite greutate, volum ori poziție. Fizicienii nu mai spun acum că materia «este făcută» din particule numite atomi, protoni, electroni și așa mai departe. Ei au renunțat la metoda de descriere a descoperirilor lor în termeni adaptați mai bine obiectelor fabricate prin procedee manuale, ca, de pildă, o prăjitură. Cuvîntul atom sau cuvîntul electron nu mai desemnează bucăți. Aceste cuvinte fac parte din descrierea pe care sa-

vanţii o dau observaţiilor lor. Ele nu mai au altă semnificaţie decît cea pe care le-o atribuie oamenii care cunosc experienţele prin care au fost descoperite".

Şi Young adaugă :

„Este important să înţelegem că mari transformări în ce priveşte vorbirea şi comportarea *obişnuită* a omului sînt legate de adoptarea de noi instrumente".

Dacă am fi reflectat mai de mult asupra unui adevăr atît de fundamental ca acesta, am fi putut stăpîni cu uşurinţă tehnicile noastre şi consecinţele lor, în loc să fim luaţi prin surprindere de ele. Oricum, *Galaxia Gutenberg* va fi o lungă meditaţie pe această temă a lui J. Z. Young.

Nimeni n-a fost mai conştient decît Abbot Payson Usher de zădărnicia sistemelor noastre închise de a scrie istorie. Lucrarea sa clasică, *A History of Mechanical Inventions* (O istorie a invenţiilor mecanice), explică de ce asemenea sisteme închise nu pot atinge realităţile evoluţiei istorice : „Culturile antichităţii nu corespund modelelor de secvenţe lineare de dezvoltare socială şi economică stabilite de şcoala istorică germană... Dacă se abandonează conceptele lineare de dezvoltare şi se abordează dezvoltarea civilizaţiei deschis, ca un proces multilinear, se pot face multe în direcţia înţelegerii istoriei culturii occidentale ca o integrare treptată a numeroase elemente distincte".

Un „punct de vedere" istoric constituie un fel de sistem închis, strîns legat de tipar, şi prosperă acolo unde înfloresc influenţele inconştiente ale alfabetizării, fără contraacţiunea altor forţe culturale. Alexis de Tocqueville, a cărui cultură alfabetică fusese profund modificată de cultura sa orală, ne pare azi să fi avut un fel de clarviziune cu privire la modelele schimbării în Franţa şi America timpului său. El nu a avut un punct de vedere, o poziţie fixă, din care să urmărească o perspectivă vizuală a evenimentelor.

Tocqueville caută mai curînd forţele dinamice existente în elementele de informaţii culese:

„Dacă merg şi mai departe şi dacă printre aceste trăsături diverse o caut pe cea mai importantă şi care le poate rezuma pe aproape toate celelalte, descopăr că, în majoritatea manifestărilor sale spirituale, americanul nu recurge decît la efortul individual al raţiunii sale.
America este deci una din ţările lumii unde se studiază cel mai puţin şi unde se aplică cel mai bine preceptele lui Descartes... Fiecare se închide, aşadar, în sine şi pretinde, de acolo, să judece lumea"[1].

Abilitatea sa în a stabili o interacţiune între modurile scrise şi modurile orale de structură perceptivă i-au permis lui de Tocqueville să efectueze sondaje „ştiinţifice" în universul psihologiei şi al politicii. Datorită acestei conjugări a două moduri perceptive, a ajuns la o înţelegere aproape vizionară a unor evenimente asupra cărora alţi observatori se mulţumeau să exprime puncte de vedere personale. De Tocqueville a înţeles limpede că cultura tipografică a produs nu numai concepţia carteziană, dar şi trăsăturile specifice ale psihologiei şi politicii americane. Prin metoda sa de interacţiune între moduri perceptive divergente, de Tocqueville a putut reacţiona la universul său nu în secţiuni, ci ca faţă de un tot şi ca faţă de un *cîmp* deschis. Aceasta este metoda a cărei lipsă o semnalează A.P. Usher în lucrările despre istoria şi evoluţia culturilor şi pe care o descrie J.Z. Young (p. 77):

„Este posibil ca o mare parte din secretul puterii cerebrale să rezide în numărul enorm de posibilităţi de interacţiune între efectele stimulării fiecărui element constitutiv al cîmpurilor de percepţie. Tocmai această disponibilitate de puncte de interacţiune sau de amestec ne face mult mai apţi decît celelalte animale de a reacţiona faţă de univers *ca faţă de un întreg*".

---

[1] Alexis de Tocqueville. *De la démocratie en Amérique*, partea a II-a, cartea I, cap. I.

Dar tehnologiile noastre favorizează în mod foarte inegal aceste funcţii organice de interacţiune şi interdependenţă. Examinarea acestei chestiuni cu privire la cultura alfabetică şi tipografică face obiectul cărţii de faţă. Şi această examinare, astăzi, nu poate fi întreprinsă decît în lumina tehnologiilor noi, care influenţează profund acţiunile tradiţionale şi valorile stabilite de cultura alfabetică şi cea tipografică.

Există o lucrare recentă care îmi pare că mă dezleagă de păcatul excentricităţii şi inovaţiei în studiul de faţă. Este vorba de o carte consacrată fenomenelor de „detribalizare" în lumea antică şi de „retribalizare" în lumea modernă: *The Open Society and Its Enemies* (Societatea deschisă şi duşmanii ei) de Karl R. Popper. După cum vom vedea mai departe, societatea *deschisă* s-a născut din scrierea fonetică şi este astăzi ameninţată cu dispariţia din pricina „mediilor" electrice. Concluzia lucrării noastre este consacrată acestui fenomen. Bineînţeles că va fi vorba numai de *existenţa* acestor transformări, nu şi de o apreciere a lor. Descrierea şi diagnosticul trebuie să fie prealabile oricărei evaluări şi oricărei terapii. A substitui o judecată etică diagnosticului este un procedeu firesc şi destul de răspîndit, dar nu neapărat rodnic.

Karl Popper consacră prima parte a amplei sale lucrări detribalizării Greciei antice şi repercusiunilor ei. Dar nici în privinţa Greciei, nici în privinţa lumii moderne, el nu ţine seama de dinamismul prelungirilor tehnice ale simţurilor noastre ca factori ai deschiderii sau închiderii societăţilor. Descrierile şi analizele sale pornesc dintr-un punct de vedere economic şi politic. Pasajul citat mai jos este deosebit de relevant pentru *Galaxia Gutenberg*, deoarece începe cu influenţa reciprocă a culturilor prin intermediul comerţului şi se termină cu dizolvarea statului tribal, dramatizată de Shakespeare în *Regele Lear*.

După Popper, societăţile tribale, sau închise, au o unitate biologică, în timp ce „societăţile

noastre moderne, deschise, funcţionează în mare parte prin intermediul relaţiilor abstracte, ca schimbul sau cooperarea". Deschiderea unei societăţi închise şi trecerea ei la relaţii de tip abstract sînt datorate alfabetului fonetic, şi nu vreunei alte forme de scriere sau de tehnologie. Aceasta constituie una din temele cărţii de faţă. Pe de altă parte, faptul că societăţile închise sînt produsul cuvîntului, al tobei şi al altor tehnologii ale urechii lasă să se prevadă, în zorii erei electronice, înglobarea întregii mari familii umane într-un singur trib global. Şi această revoluţie electronică nu este mai puţin derutantă pentru omul societăţilor deschise decît a fost revoluţia alfabetului fonetic, care a bulversat şi remodelat societăţile închise sau tribale de altădată. Popper nu încearcă să analizeze cauzele acestor schimbări, dar dă (p. 172) o descriere a faptelor deosebit de relevantă pentru tema noastră :

„Către secolul al VI-lea înaintea erei noastre, această evoluţie a dus la destrămarea parţială a tradiţiilor şi chiar la o serie de revoluţii şi de reacţiuni politice. Ea a dus nu numai la o serie de tentative de a menţine şi de a îngheţa cu forţa tribalismul, ca în Sparta, dar, de asemenea, la o mare revoluţie spirituală : inventarea discuţiei critice şi, în consecinţă, a gîndirii liberate de obsesiile magice. În aceeaşi epocă relevăm primele simptome ale unei nelinişti noi. *Începea să fie resimţită tensiunea civilizaţiei.*

Această tensiune, această nelinişte sînt consecinţe ale prăbuşirii societăţii închise. Ele se mai fac simţite şi în zilele noastre, mai ales în momente de prefaceri sociale. Este tensiunea generată de efortul pe care ni-l cere continuu viaţa într-o societate deschisă şi parţial abstractă, efortul de a fi raţionali, de a renunţa cel puţin la unele din nevoile noastre sociale emoţionale, de a ne descurca singuri şi de a accepta răspunderi. Această tensiune constituie, pare-mi-se, preţul ce trebuie să-l plătim pentru fiecare progres al cunoaşterii, al raţiunii, al cooperării şi al responsabilităţii sociale, adică pentru fiecare creştere demografică şi pentru

fiecare sporire a şanselor noastre de supravieţuire. Este preţul ce-l avem de plătit pentru a fi oameni. Tensiunea de care vorbim este foarte strîns legată de problema luptei de clasă, care apare pentru prima oară cu prilejul prăbuşirii societăţii închise. Societatea închisă nu cunoaşte această problemă. Cel puţin pentru clasele conducătoare, sclavia, sistemul castelor şi dominaţia lor sînt fenomene «naturale», în sensul că nici nu pot fi puse în discuţie. Această certitudine se prăbuşeşte însă o dată cu societatea închisă şi, împreună cu ea, dispare orice sentiment de siguranţă. Colectivitatea tribală (şi mai tîrziu «cetatea») este locul de refugiu pentru membrul tribului. Înconjurat de duşmani şi de forţe magice primejdioase, ba chiar ostile, el percepe colectivitatea tribală cum îşi percepe copilul familia şi căminul, cu alte cuvinte ca un loc în care el joacă un rol precis, rol pe care-l cunoaşte bine şi-l joacă bine. Prăbuşirea societăţii închise, ridicînd problema claselor şi alte probleme de statut social, trebuie să fi avut asupra cetăţenilor acelaşi efect pe care-l are asupra copiilor o serioasă ceartă în familie şi prăbuşirea căminului. Se înţelege că clasele privilegiate, ameninţate pentru prima oară, resimt mai viu această tensiune decît cele pe care le oprimaseră. Totuşi, şi acestea din urmă, speriate de prăbuşirea mediului lor «natural», sînt neliniştite. Deşi şi-au continuat lupta, au ezitat adesea să tragă foloase de pe urma victoriilor lor asupra duşmanilor de clasă, susţinuţi de tradiţie, de *statu quo*, de un nivel mai ridicat de educaţie şi de un simţ înnăscut al autorităţii".

Aceste consideraţii ne conduc direct la o meditaţie asupra *Regelui Lear* şi a marii certe de familie în care s-a pomenit antrenat secolul al XVI-lea în zorii erei Gutenberg.

Cînd regele Lear, dezvăluind „un tainic gînd“, propune împărţirea regatului său, el exprimă o idee îndrăzneaţă şi de avangardă din punct de vedere politic pentru începutul secolului al XVII-lea.

Doar numele şi titlul mi-l păstrez,
Iar cîrma, vistieria şi regatul
Le las pe mîna voastră, dragi copii,
Drept care luaţi coroana-mi pe din două ![1]

Lear enunţă o idee cît se poate de modernă, aceea a delegării autorităţii, de la centru spre periferie. În acest „tainic gînd“, publicul elisabetan trebuie să fi recunoscut imediat un machiavelism de stînga. Noile modele de putere şi organizare, discutate în cursul secolului precedent, se impuneau acum, la începutul secolului al XVII-lea, la toate nivelurile vieţii sociale şi particulare. *Regele Lear* este o prezentare a noii strategii a culturii şi puterii şi a consecinţelor ei asupra statului, familiei şi sufletului individului.

Vom împărtăşi, în timpul ăsta,
Un tainic gînd al nostru... Daţi-mi harta.
Aflaţi că-mi fac regatul pe din trei !

Harta era, de asemenea, o noutate în secolul al XVI-lea, epoca proiecţiei lui Mercator, şi permitea o nouă viziune a orizonturilor pu-

[1] W. Shakespeare. *Regele Lear*, act. I, sc. 1 (toate citatele după versiunea română de Mihnea Gheorghiu).

terii şi bogăţiei. Înainte de a fi navigator, Cristofor Columb a fost cartograf, iar descoperirea posibilităţii de a naviga în linie dreaptă, ca şi cum spaţiul ar fi uniform şi continuu, dădea loc unei mutaţii fundamentale în conştiinţa omului Renaşterii. Şi, ceea ce este mai important, harta aduce dintr-o dată în primul plan o temă esenţială a *Regelui Lear* : izolarea simţului văzului ca o formă a orbirii.

În prima scenă a tragediei, Lear împărtăşeşte al său „tainic gînd“ [1] folosind jargonul lui Machiavelli. Mai înainte încă, în cursul primei scene, impenetrabilitatea Naturii înseşi apare în cuvintele lui Gloucester cînd se mîndreşte cu nelegitimitatea fiului său natural, frumosul Edmund. „Mai am, Sir, un fiu după lege, mai mare ca el cu cîţiva ani, dar care nu-mi este mai drag ca hoţomanul ăsta“. Mai departe, Edgar face aluzie la veselia cu care Gloucester evocă naşterea lui Edmund.

Cu ochii lui plăti şi tata noaptea
Păcatului din care te-ai născut (act. V, sc. 3).

Edmund, copilul din flori, începe astfel scena a doua a piesei :

„Fiu natural“, natura ţi-e zeiţă !
La legea ei plecat eu mă supun.
De ce să-ndur povara unei datini
A cărei slovă mă nedreptăţeşte
Şi o lume-ntreagă mă dezmoşteneşte
Doar pentru că vreo treisprezece luni
Întîrziat-am după celălalt ?

Edmund are acel „spirit al cantităţii“ atît de necesar măsurării tactile şi impersonalităţii spiritului empiric. Edmund este prezentat ca o forţă naturală, dincolo de simpla experienţă umană şi „curiozitatea popoarelor“. El este un agent iniţial al fragmentării instituţiilor umane. Dar marele fragmentator este Lear însuşi, cu

---

[1] În original *darker purpose* = intenţie mai întunecată. — *Nota trad.*

ideea lui inspirată de a crea o monarhie constituţională prin delegare de autoritate. În proiectul său, el îşi rezervă un rol de specialist :

> Doar numele şi titlul mi-l păstrez...

Urmîndu-i sfatul de specialist, Goneril şi Regan se avîntă cu un zel de specialiste şi de concurente într-un turnir al dragostei filiale. Lear însuşi le dezbină, impunîndu-le să rivalizeze într-un concurs de elogii :

> Ei, fetelor — căci azi ne lepădăm
> De tron şi de avere şi de griji —,
> Ia să vedem, din voi tustrele, care
> Mai tare ne iubeşte ? Ca apoi
> A noastră largă inimă să-i dea
> La fiecare după vrednicie.
> Tu, Goneril, eşti cea dintîi născută :
> Vorbeşte-întîi ! Cît ne iubeşti de mult ?

Individualismul competitiv stîrnea indignarea într-o societate întemeiată de multă vreme pe spiritul corporativ şi valorile colective. Rolul jucat de tipar în adoptarea de noi modele culturale nu ne este necunoscut. Dar o consecinţă naturală a specializării, provocată de noile forme de cunoaştere, a fost că toate tipurile de putere au dobîndit un caracter foarte centralizat. În timp ce rolul monarhului feudal fusese inclusiv, monarhul percepîndu-se ca o sumă a tuturor supuşilor săi, principele Renaşterii tinde să devină sediul exclusiv al unei puteri, înconjurat de supuşii săi individuali. Un asemenea centralism, la rîndul lui dependent de dezvoltarea transportului şi comerţutui, a avut drept rezultat delegarea puterii şi împărţirea funcţiilor pe teritorii distincte şi pe indivizi diferiţi. În *Regele Lear,* ca şi în alte piese, Shakespeare dă dovadă de o luciditate absolută în ceea ce priveşte consecinţele, pentru societate şi individ, ale împărţirii atribuţiilor şi funcţiilor şi ale renunţării la ele în vederea obţinerii rapidităţii, preciziei şi a pu-

terii sporite. Întreaga sa operă este atît de bogată în intuiții în această privință, încît este extrem de greu de ales între diversele exemple. Astfel, de la primele cuvinte, Goneril atacă miezul chestiunii :

> Cît vă iubesc nu-i grai să poată spune ;
> Decît lumina ochilor mai mult,
> Decît văzduhul, decît libertatea...

Renunțarea la înseși simțurile umane va fi una din temele acestei tragedii. Separarea vederii de celelalte simțuri a și fost subliniată în cuvintele lui Lear despre „întunecata lui intenție" („tainic gînd") și recurgerea sa la harta pur vizuală. Dar, în timp ce Goneril este gata să renunțe la vedere pentru a-și dovedi dragostea, Regan supralicitează, spunînd că renunță la toate bucuriile pe care le oferă prețiosul „cerc al simțurilor".

Regan ar renunța la toate simțurile ei pentru a păstra dragostea lui Lear.

Referirea la „cercul simțurilor noastre" ni-l arată pe Shakespeare făcînd o demonstrație aproape scolastică a necesității unui raport și a unei interacțiuni între simțuri, ca adevărata bază a raționalității noastre. Tema sa din *Lear* este cea a lui John Donne în *An Anatomy of the World* (O anatomie a universului) :

> Este în bucăți, a pierdut orice coerență,
> Și orice sprijin întemeiat, și orice relație :
> Prinț, supus, Tată, Fiu nu mai există,
> Căci orice ființă umană crede
> Că trebuie să fie un fenix...

Fărîmarea acestui „cerc al simțurilor" înseamnă izolarea simțurilor unul de altul prin diferența de intensitate, avînd drept consecință iraționalitatea și conflictele dintre facultăți, persoane și funcții. Această distrugere a relațiilor dintre facultăți (sau simțuri), persoane și funcții este tema operelor mai tîrzii ale lui Shakespeare.

Cînd Cordelia observă vertiginoasa agilitate a specialistelor dragostei filiale, Goneril și Regan, spune :

> ...mă tem că-s mai bogată
> În dragoste decît în măgulele.

Plenitudinea ei rațională pare searbădă pe lîngă specializarea surorilor sale. Ea nu are un punct de vedere fix, de unde să declanșeze șuvoaie de elocință. Surorile ei sînt pregătite să facă față unor împrejurări deosebite, ele sînt capabile de calcule precise prin separarea simțurilor și mobilurilor. Ele sînt, ca și Lear, machiaveliste de avangardă, în stare să se descurce explicit și științific, ținînd seama de împrejurări. Ele se eliberează hotărît și conștient nu numai de „cercul simțurilor", dar și de corespondentul lui moral, „conștiința". Căci raportul acesta dintre motive „mișei pe toți ne face", adică lași. Și Cordelia este lașă, deoarece este împiedicată să acționeze în mod specializat de complexitățile conștiinței sale, ale rațiunii sale, ale rolului ei.

Regele Lear este un model experimental al procesului de înstrăinare prin care oamenii au trecut dintr-o lume de roluri într-o lume de activități

Regele Lear reprezintă un fel de anamneză amănunțită a unor oameni ce se transferă dintr-un univers de roluri într-un univers nou de activități. Această transferare este un proces de înstrăinare și renunțare care nu se produce dintr-o dată decît cel mult în viziunea artistului. Shakespeare însă și-a dat seama că este contemporan cu această schimbare. El nu de viitor vorbea. Oricum, mirajul vechiului

univers de roluri se mai perpetua, întocmai cum astăzi, după un veac de electricitate, prezența valorilor vechi, ca alfabetismul, individualismul și intimitatea, se mai face simțită în Occident.

Kent, Edgar și Cordelia „nu sînt pe fază", pentru a folosi expresia lui W. B. Yeats. Ei sînt „feudali" prin loialitatea lor totală, pe care o consideră ca făcînd parte în mod firesc din rolurile lor. În acest rol, ei exercită o autoritate sau o putere nedelegată. Ei sînt centre autonome. Cum observa Georges Poulet în lucrarea sa *Etudes sur le temps humain* (Studii asupra timpului uman) (p. 7) :

„Pentru omul evului mediu nu exista o *durată* unică. Existau *durate*, oarecum etajate unele peste altele, și aceasta nu numai în universalitatea naturii exterioare, dar și în lăuntrul său, în natura și în existența sa de ființă umană".

În Renaștere, schema configurațională simplă, care dăinuia de veacuri, face loc unor secvențe continue, lineare și uniforme, valabile atît pe planul relațiilor personale, cît pe cel al relațiilor de timp și spațiu. Iar universul analog al rolurilor și relațiilor face brusc loc unui nou univers linear, ca în *Troilus și Cresida* :

... Pornește grabnic,
Urmînd poteca-ngustă a onoarei
În strunga unde-ncape-un singur om.
Căci rîvna are o mie de feciori
Ce se ațin lanț ; dacă le faci loc
Și-n lături te abați din drumul drept,
Se năpustesc ca valul înspumat
Și-n urma lor te lasă [1].

Ideea segmentării omogene a persoanelor, relațiilor și funcțiilor nu putea apărea, în secolul al XVI-lea, decît ca destrămarea întregului țesut al simțurilor și rațiunii. *Regele Lear* oferă o prezentare completă a ce se putea

---

[1] W. Shakespeare. *Troilus și Cresida*, act. III, sc. 3 (traducere de Leon Levițchi).

simţi trăind epoca de tranziţie dintr-un timp şi un spaţiu medieval în timpul şi spaţiul Renaşterii, de la o înţelegere „inclusivă“ la o înţelegere „exclusivă“ a lumii. Atitudinea schimbată a lui Lear faţă de Cordelia reflectă cu precizie ideea pe care reformatorii şi-o făceau despre natura umană căzută în păcat. Poulet spune (p. 11) :

„Şi pentru ei, omul şi natura erau animate de suflul divin. Şi pentru ei fusese o vreme cînd omul şi natura se împărtăşiseră din această putere creatoare... Dar pentru ei, această vreme nu mai exista. Vremii cînd natura fusese divină îi urmase vremea naturii decăzute : decăzute prin vina sa, prin actul liber în baza căruia se despărţise de originea ei, de izvorul ei, îl renegase pe Dumnezeu. Şi de atunci Dumnezeu se retrăsese din natură şi din om“.

În mod foarte explicit, Lear o descrie pe Cordelia ca puritană :

Iar zestrea ei... trufia să-i rămînă,
Pe care-o botează sinceritate.

Reformatorii, punînd accentul pe funcţia şi independenţa individuală, refuzau evident să înţeleagă tot formalismul propriu unor roluri sociale impersonale. Pentru spectator, totuşi, este clar că tocmai fidelitatea Cordeliei faţă de rolul ei tradiţional o face atît de vulnerabilă cînd este confruntată cu noul individualism al surorilor sale şi al lui Lear :

Eu ştiu că vă iubesc precum se cade,
Nici mai puţin şi nici mai mult, atît.

Ea simte foarte bine că *rolul* care îi revine nu „trage la cîntar“ în faţa acestui nou individualism, zgomotos şi demonstrativ. Georges Poulet descrie această lume nouă (p. 9) :

„Lumea nu mai este, aşadar, decît un imens organism, o uriaşă reţea de interacţiuni şi influenţe reciproce, un organism animat, condus dinăuntru, în dezvoltarea

sa ciclică, de o forță peste tot aceeași, veșnic diversificată, care putea fi numită oricum : Dumnezeu, Natură, Sufletul Lumii sau Dragoste".

Chinul celei de-a treia dimensiuni își află în REGELE LEAR prima manifestare verbală din istoria poeziei

Se pare că nu i-a fost recunoscut cum se cuvine lui Shakespeare meritul de a fi dat, în *Regele Lear,* primul și, pe cît știu, singurul specimen de perspectivă tridimensională verbală din toată istoria literaturii. Abia în *Paradisul pierdut* se oferă iarăși cititorului în mod deliberat un punct de vedere vizual fix :

Pe tron înalt, regal, ce întrecea
Cu mult în bogății Ormuzul, Indul,
Ori țările din Orient, a căror
Îmbelșugată mînă plouă peste
Barbarii regi cu aur și cu perle,
Stătea Satan...[1]

Alegerea arbitrară a unei poziții statice unice creează un spațiu pictural cu un punct de fugă. Acest spațiu poate fi umplut bucată cu bucată și este foarte diferit de un spațiu nepictural, în care fiecare obiect răsună simplu sau își modulează spațiul propriu într-o formă vizuală bidimensională.

Iată extraordinarul exemplu de artă verbală tridimensională din *Regele Lear* (act. IV, sc. 6). Edgar se străduiește să-l convingă pe Gloucester, care a orbit, că ei se află pe marginea unei faleze abrupte :

---

[1] John Milton. *Paradisul pierdut*, II, 1—5, Biblioteca pentru toți, București, 1972 (traducere de Aurel Covaci).

Edgar : ... N-auzi cum vuie marea ?
Gloucester : Zău că nu.
Edgar : Atunci şi auzul te-a lăsat pe semne,
Că de la ochi se trage şi asta...
... Hai, domnule, am ajuns, stai nemişcat,
Te apucă spaima cum priveşti în jos !

În *Art and Illusion* (Artă şi iluzie), E. H. Gombrich studiază pe larg iluzia celei de-a treia dimensiuni. Departe de a fi un mod normal de viziune umană, perspectiva tridimensională este un mod de a vedea convenţional, dobîndit, cum este modul de recunoaştere a literelor alfabetului sau de urmărire a unei naraţiuni cronologice. Comentariile lui Shakespeare asupra celorlalte simţuri în raport cu văzul ne ajută să vedem că este într-adevăr vorba de o iluzie dobîndită. Pierzîndu-şi brusc vederea, Gloucester a devenit apt pentru iluzia simţurilor. Capacitatea sa de vizualizare este acum izolată de celelalte simţuri ale sale. Şi tocmai izolarea deliberată a simţului văzului îi conferă omului iluzia celei de-a treia dimensiuni, cum o arată Shakespeare pe larg aici. Pentru aceasta mai este însă necesară fixarea privirii :

Hai, domnule, am ajuns, stai nemişcat,
Te-apucă spaima cînd priveşti în jos !
Sub noi un stol de ciori, ce par de-aici
Un norişor de gîze ; colo-atîrnă,
La jumătatea hăului de stînci,
Cît capul lui, un om care culege
Mărar-de-mare, cruntă meserie !
Pescarii care umblă acu' pe plajă
Par nişte şoricei, şi mai departe
Un bastiment la ancoră-i mai mic
Decît o barcă-n ceaţă, o părere,
Iar bărcile nici că se mai zăresc,
Talazurile care se frămîntă,
Bătînd prundişul, uite, nu se-aud,
Atît de sus sîntem. Nu mă mai uit,
Că mi se-nvîrte mintea şi mă tem
Să nu mă prăbuşesc.

În această descriere, Shakespeare dispune, unul înapoia celuilalt, cinci tablouri plate, bidimensionale, pe care o deplasare diagonală le pune în perspectivă, în raport cu un punct de observație fix, și le face să se perinde. El este întru totul conștient că capacitatea de a percepe acest fel de iluzie rezultă din separarea simțurilor. După ce a orbit, Milton a învățat să folosească același efect de iluzie vizuală. În *New Theory of Vision* (Noua teorie a viziunii), episcopul Berkeley denunța în 1709 absurditatea spațiului vizual newtonian, considerîndu-l o simplă noțiune abstractă, disociată de simțul tactil. Separarea simțurilor și întreruperea sinesteziei tactile, decurgînd din interacțiunea lor, s-ar putea să fie unul din efectele tehnologiei Gutenberg. La începutul secolului al XVII-lea, cînd a apărut *Regele Lear*, acest proces de separare și de reducere a funcțiilor atinsese, desigur, un punct critic. Totuși, dacă vrem să determinăm în ce măsură o asemenea revoluție în viața simțurilor putea fi declanșată de tehnologia Gutenberg, se impune o altă abordare a problemei ; nu este suficient să cităm cîteva pasaje referitoare la simțuri dintr-o mare tragedie a acestei epoci cruciale.

Regele Lear este o parabolă, un fel de raționament inductiv, pentru a demonstra nebunia și nimicnicia noii vieți de acțiune a Renașterii. Shakespeare explică amănunțit că adevăratul principiu al *acțiunii* este disocierea operațiilor sociale și ale vieții senzoriale particulare în segmente specializate. Dorința frenetică, rezultată de aici, de a descoperi o nouă interacțiune generală a forțelor asigură o activizare furtunoasă a tuturor componentelor și persoanelor afectate de noua tensiune.

Cervantes avea aceeași luciditate, și opera sa *Don Quijote* este galvanizată de această formă nouă care este cartea, după cum Machiavelli

fusese hipnotizat de acel segment distinct de experienţă pe care hotărîse să-l ridice pînă la cel mai înalt grad al conştiinţei. Machiavelli a abstras din matricea socială entitatea puterii personale, aşa cum odinioară a fost abstrasă roata din formele animale. Acest gen de abstragere permite mult mai multă mişcare. Viziunea lui Shakespeare şi Cervantes exprimă însă inutilitatea acestei mişcări şi acţiuni deliberat clădite pe o tendinţă de fragmentare şi specializare.

W.B. Yeats a scris o epigramă în care condensează într-o formă criptică temele din *Regele Lear* şi *Don Quijote*:

> Locke a leşinat,
> Grădina s-a ofilit,
> Dumnezeu a scos maşina de tors
> Din coasta lui.

Leşinul lockean a fost acea transă hipnotică provocată de o întărire a componentei vizuale a experienţei, pînă la punctul în care ea ocupă întregul cîmp al atenţiei. Psihologii definesc hipnoza ca ocuparea întregului cîmp al atenţiei de un singur simţ. Într-o asemenea situaţie, „grădina" se ofileşte. Grădina sugerează jocul reciproc al tuturor simţurilor în armonia lor tactilă. Dacă interesul se concentrează numai pe un simţ, atunci principiul mecanic al abstracţiei şi repetiţiei se dezvoltă într-o formă explicită. Tehnologia este claritate, afirma Lyman Bryson. Iar claritatea constă în a descifra lucrurile unul cîte unul, în a nu folosi deodată decît un singur simţ, în a nu efectua deodată decît o singură operaţie mintală sau fizică. Deoarece cartea de faţă îşi propune să facă înţelese originea şi modurile de percepţie a configuraţiei evenimentelor provocate de Gutenberg, va fi util să cercetăm efectele alfabetului asupra populaţiilor primitive de azi. Căci ele *sînt* astăzi faţă de alfabetul fonetic aşa cum *am fost* noi pe vremuri.

Asimilarea tehnologiei alfabetului fonetic îl transferă pe om din lumea magică a urechii în lumea indiferentă a văzului

Într-un articol intitulat *Culture, Psychiatry and the Written Word* (Cultură, psihiatrie și cuvîntul scris) (revista *Psychiatry*, noiembrie 1959), J.C. Carothers a formulat mai multe observații deduse din comparația făcută între primitivii analfabeți și primitivii alfabetizați, pe de o parte, între analfabet și occidentalul mediu, pe de altă parte. El pornește (p. 308) de la faptul că,

„în urma tipului de influențe educative la care este supus în cursul primei vîrste, în copilărie și chiar în cursul întregii sale vieți, africanul ajunge să se considere ca o parte destul de neînsemnată a unui organism mult mai mare — familia și clanul —, și nu ca un individ independent și sigur pe sine ; inițiativei personale și ambiției le rămîne un cîmp restrîns de acțiune, și o integrare semnificativă a experienței umane pe o bază individuală nu are loc. Spre deosebire de ceea ce există pe plan intelectual, unde domnește constrîngerea, pe planul temperamentului există o mare libertate și se așteaptă ca omul să trăiască puternic impulsia momentului, să fie extrem de extrovertit și să-și exprime foarte liber sentimentele".

Într-un cuvînt, concepția noastră despre primitivul „liber de inhibiții" nu ține cont de inhibiția totală și nici de suprimarea vieții lui mintale și personale, inevitabilă într-un univers de analfabeți.

„În timp ce copilul occidental este pus foarte de mic în prezența unor jocuri de construcții, a unor robinete, chei, încuietori, a unei multitudini de obiecte și împrejurări care îl obligă să gîndească în termeni de relații spațio-temporale și de cauzalități mecanice,

copilul african, dimpotrivă, primeşte o educaţie întemeiată mult mai exclusiv pe cuvînt şi relativ foarte încărcată de dramă şi emoţie" (p. 308).

Aceasta înseamnă că, în orice mediu occidental, copilul este înconjurat de o tehnologie abstractă, explicit vizuală, în care timpul şi spaţiul sînt uniforme şi continue, „cauzele" eficiente şi consecutive, iar lucrurile există şi se mişcă pe planuri distincte şi într-o succesiune ordonată. Copilul african, în schimb, trăieşte în lumea implicită şi magică a răsunătorului cuvînt oral. El n-are de-a face cu cauze eficiente, ci cu cauzele formale ale unui cîmp configurativ care este cel al tuturor societăţilor primitive. Carothers repetă iar şi iar că „africanii rurali trăiesc, într-o mare măsură, într-un univers sonor — univers încărcat de semnificaţii personale directe pentru cel care ascultă, în timp ce occidentalul trăieşte mai curînd într-o lume vizuală, care îi este, în fond indiferentă". În timp ce universul acustic este exacerbat, universul vizual este un univers relativ rece și neutru ; popoarele de cultură acustică îl și socotesc pe occidental o ființă foarte rece [1].

Carothers studiază noțiunea binecunoscută de „putere a cuvintelor", credință tipic nealfabetică, după care gîndirea şi comportarea sînt influenţate de impactul magic al cuvintelor şi de puterea pe care o au de a impune în mod implacabil conţinutul lor. Vorbind de incantaţiile erotice ale africanilor din neamul kikuyu, îl citează pe Kenyatta :

„Este foarte important să se înveţe folosirea corectă a cuvintelor magice şi justa lor intonaţie, căci succesul magiei depinde strict de ordinea rituală în care sînt rostite. Cel ce face farmece de dragoste trebuie să recite o formulă magică... După recitare, el cheamă cu glas tare fata pe nume și i se adresează *ca și cum ea l-ar auzi*" (p. 309).

---

[1] E. Carpenter şi H.M. McLuhan. *Accoustic Space*, în *Explorations in Communication*", p. 65—70.

Totul se întemeiază pe „ordinea consacrată a cuvintelor rituale“, pentru a folosi expresia lui Joyce. Iată însă că astăzi copilul occidental crește din nou în acest soi de univers magic al repetiției, reînviat de publicitatea radiofonică și televizată.

Carothers se întreabă apoi (p. 310) cum poate alfabetizarea opera într-o societate pentru a face să dispară credința că cuvintele sînt forțe naturale, răsunătoare, vii și active și cum poate ea să le dea o „semnificație“ pentru spirit:

„Presupun că numai în momentul cînd cuvîntul scris și, mai mult încă, cel tipărit a apărut pe scenă, au fost create condițiile pentru ca cuvintele să-și piardă forța și influența magică. De ce oare?
Într-un articol anterior despre Africa am explicat că populațiile rurale analfabete trăiesc mai ales într-un univers de sonorități, spre deosebire de locuitorii Europei occidentale, care trăiesc mai ales într-o lume vizuală. Într-un anumit sens, sunetele sînt elemente dinamice, sau cel puțin semnalează existența unor elemente dinamice: mișcări, evenimente și activități față de care omul trebuie să fie necontenit în alertă, fiind în mare măsură lipsit de apărare în raport cu primejdiile vieții în pădurea tropicală sau în savană... Sunetele pierd aproape întru totul această semnificație în Europa occidentală, unde omul dezvoltă, și trebuie să dezvolte, o remarcabilă indiferență față de ele. În timp ce pentru european este, în genere, valabil dictonul «vezi și crezi», pentru africanul rural realitatea pare mai curînd să constea în ceea ce se aude și se vorbește... În fapt ești silit să crezi că ochiul este socotit de mulți africani mai curînd o unealtă a voinței decît un organ de recepție și că urechea este principalul organ de recepție“.

Carothers revine mereu asupra faptului că occidentalul depinde într-o mare măsură de structurarea vizuală a relațiilor spațio-temporale, fără de care este imposibil să aibă sentimentul mecanicist al relațiilor cauzale, atît de necesar pentru ordinea vieții sale. Dar premisele foarte diferite ale vieții perceptive a pri-

mitivilor l-au făcut să se întrebe (p. 311) care a fost rolul cuvintelor scrise în transformarea formelor de percepţie acustice în forme vizuale :

„De îndată ce cuvintele sînt scrise, ele devin, evident, părţi integrante ale lumii vizuale. Ca majoritatea elementelor lumii vizuale, ele devin obiecte statice şi pierd, ca atare, dinamismul ce caracterizează lumea auditivă în general şi, mai cu seamă, cuvîntul vorbit. Ele pierd o mare parte din semnificaţia lor personală în sensul că cuvîntul auzit este un cuvînt care ne este, de regulă, destinat, spre deosebire de cuvîntul văzut, care, de cele mai multe ori, nu ne este destinat şi poate, la alegere, să fie citit sau nu. Cuvintele scrise pierd încărcătura şi forţa emoţională pe care le-a descris, printre alţii, Monrad-Krohn... Astfel, devenind vizibile, cuvintele trec într-o lume relativ indiferentă celui ce o vede — o lume în care «puterea» magică a cuvintelor nu mai există".

Carothers îşi extinde observaţiile la domeniul „ideaţiei libere", de care sînt capabile societăţile alfabetizate, spre deosebire de societăţile analfabete, orale :

„Ideea că gîndirea verbală este distinctă de acţiune şi rămîne sau poate rămîne ineficientă şi limitată la cel care o exprimă... are importante implicaţii social-culturale ; de fapt, numai în societăţile în care se recunoaşte că gîndirea verbală poate să rămînă limitată la forul interior şi că ea nu are nici o putere proprie, constrîngerile sociale pot, teoretic cel puţin, neglija ideaţia" (p. 311).

Într-o societate total alfabetizată, conformismul vizual şi de comportare îl liberează pe individ de obligaţia conformismului gîndirii. Lucrurile nu se întîmplă astfel într-o societate orală, care consideră verbalizarea interioară ca o acţiune socială efectivă.

„În asemenea împrejurări este de la sine înţeles că constrîngerile de comportament *trebuie* să includă şi o constrîngere a gîndirii. Deoarece în asemenea socie-

tăţi orice comportament este întotdeauna îndrumat şi conceput în funcţie de modalităţi strict sociale şi deoarece gîndirea orientată nu poate fi decît personală şi unică pentru fiecare individ, rezultă din atitudinea acestor societăţi că însăşi posibilitatea unei asemenea gîndiri este inacceptabilă. De aceea, dacă apare şi cînd apare o asemenea gîndire, la alte niveluri decît cele strict practice şi utilitare, ea este susceptibilă de a fi socotită ca inspirată de diavol sau de alte forţe malefice şi ca ceva de temut şi de evitat atît la noi înşine, cît şi la alţii“ (p. 312).

Este poate puţin neaşteptat să auzi că modelele rigide şi constrîngătoare ale unei comunităţi profund oral-auriculare sînt considerate ca fiind „conduse şi concepute după reguli profund sociale“. Într-adevăr, nimic nu poate depăşi automatismul şi rigiditatea unei comunităţi orale, nealfabetizate, în impersonala ei colectivitate. O profundă neînţelegere marchează întotdeauna relaţiile societăţilor occidentale alfabetizate cu comunităţile „primitive“ sau „orale“ care mai subzistă în lume.

Schizofrenia este poate o consecinţă inevitabilă a alfabetizării

Înainte ca scrierea fonetică să despartă gîndirea de acţiune — subliniază Carothers — nu se putea decît să-i considerăm pe toţi oamenii la fel de responsabili de gîndurile, ca şi de faptele lor. Aportul său, care este considerabil, a constat în a semnala ruptura dintre lumea magică a auzului şi lumea indiferentă a văzului şi în a arăta că ea a permis apariţia omului detribalizat. Rezultă, aşadar, în mod evident că omul alfabetizat, încă de la apariţia sa în Grecia antică, este un om dedublat, un schizofren,

cum au fost, de la apariția alfabetului fonetic, toți oamenii alfabetizați. Scrierea în sine nu posedă această capacitate deosebită de a detribaliza omul, capacitatea exclusivă a tehnologiei fonetice. Înzestrați cu un alfabet fonetic în stare să abstragă din sonorități anumite semnificații și să traducă sunetul într-un cod vizual, oamenii au fost confruntați cu o experiență care avea să-i transforme. Nici o scriere pictografică, ideografică sau hieroglifică nu are puterea detribalizatoare a alfabetului fonetic. Nici un alt fel de scriere, în afară de cea fonetică, n-a smuls vreodată omul din puterea acestui univers de interdependențe și interrelații totale pe care-l constituie sistemul auditiv. Din lumea magică, sonoră a relațiilor simultane, pe care o constituie spațiul oral și acustic, există o singură cale spre libertatea și independența omului detribalizat. Această cale trece prin alfabetul fonetic, care îi transportă pe oameni deodată pe diverse trepte ale dualismului schizofrenic. Iată cum descrie Bertrand Russell în *History of Western Philosophy* (Istoria filozofiei occidentale) această situație a lumii grecești în luptă cu primele chinuri ale dihotomiei și cu șocul alfabetizării :

„Nu toți grecii, dar mulți din ei erau pătimași, nefericiți, în luptă cu ei înșiși, împinși într-o direcție de inteligența lor și în direcția opusă de pasiunile lor, avînd destulă imaginație pentru a concepe cerul și destul orgoliu încăpățînat pentru a crea infernul. Maxima lor era «nimic peste măsură», dar, de fapt, ei erau excesivi în toate — în poezie, în gîndire, în religie și în păcat. Acest amestec de patimă și inteligență i-a făcut atît de mari în perioada măreției lor... În Grecia erau de fapt două tendințe, una pătimașă, religioasă, mistică, privind spre viața de apoi, cealaltă plină de bucurie, empirică, raționalistă, interesată să dobîndească cunoașterea diversității lucrurilor".

Divizarea facultăților, care rezultă din dezvoltarea sau exteriorizarea unuia sau altuia

din simţuri, este o trăsătură atît de caracteristică a secolului trecut, încît astăzi, pentru prima dată în istorie, am devenit conştienţi de felul cum au fost declanşate aceste mutaţii ale culturii. Cei care trăiesc primii experienţa unei tehnologii noi, fie că este vorba de alfabet sau de radio, reacţionează foarte vehement, deoarece noile relaţii dintre simţuri, create brusc de prelungirea tehnologică a ochiului sau a urechii, îi pun pe oameni în faţa unei lumi noi, surprinzătoare, care cere o „închidere" nouă şi puternică a tuturor simţurilor și, prin urmare, noi modele de interacţiune. Dar şocul iniţial se resoarbe treptat, pe măsură ce întreaga comunitate se adaptează la noul mod de percepere în toate domeniile sale de muncă și în toate relaţiile sale. Adevărata revoluţie constă însă în această fază ulterioară și prelungită de „adaptare" a întregii vieţi personale şi sociale la noul model de percepere instaurat de noua tehnologie.

Romanii au perfectat, prin mijlocirea alfabetului, transpunerea culturii în termeni vizuali. Grecii, atît cei vechi, cît şi bizantinii, au păstrat o mare parte din vechea cultură orală, cu dispreţul ei pentru acţiune și pentru știința aplicată. Căci știința aplicată, fie în structurile militare, fie în organizarea producției, depinde de uniformitatea şi omogenitatea populaţiei. „Este sigur — scria simbolistul Edgar Allan Poe — că simplul act al scrierii impune în mare măsură o gîndire mai logică". Scrierea liniară, alfabetică a făcut posibil ca grecii să inventeze deodată „gramatici" ale gîndirii şi ştiinţei. Aceste gramatici şi aceste coduri explicite ale activităţii personale sau sociale constituie vizualizări ale unor funcţii şi relaţii nevizuale. Aceste funcţii și procese nu erau noi, dar instrumentul unei analize care fixează vizual fenomenul, şi anume alfabetul fonetic, era la fel de nou pentru greci ca şi aparatul de filmat în secolul nostru.

Putem să ne întrebăm de ce specializarea sistematică a fenicienilor, care au extras alfabetul

din cultura hieroglifică, nu a declanşat în ei nici o altă activitate intelectuală sau artistică. Pentru moment este important de notat că Cicero, marele sintetizator enciclopedic al lumii romane, în privirea sa de ansamblu asupra lumii greceşti, îi reproşa lui Socrate că ar fi fost primul care a despărţit mintea de inimă. Presocraticii trăiau încă, în cea mai mare parte, într-o cultură nealfabetică. Socrate trăise la graniţa dintre lumea orală şi cea vizuală şi alfabetică. Dar el n-a scris nimic. Evul mediu vedea în Platon doar pe scribul sau secretarul lui Socrate. Iar Toma d'Aquino credea că nici Socrate, nici Iisus nu și-au fixat în scris învăţătura pentru că acel tip de interacţiune intelectuală pe care îl presupune predarea nu este posibil prin mijlocirea scrisului [1].

Oare interiorizarea unor medii cum sînt literele modifică relaţiile dintre simţurile noastre și transformă procesele mintale?

Ceea ce îl preocupa pe Cicero, roman practic, era faptul că grecii i-au pus dificultăţi în calea programului său de *doctus orator*. În *De oratore* (cartea a treia, capitolele XV—XXIII), Cicero face o istorie a filozofiei de la începuturi pînă în timpul său, încercînd să explice cum s-a întîmplat că filozofii de profesie au făcut o deosebire strictă între elocință și înțelepciune, între ştiinţa practică şi acea știință pe care aceşti oameni afirmau că o exercită de dragul ei. Pînă la Socrate, știinţa era înmănuncherea preceptelor de a trăi drept şi de a vorbi bine. Dar o dată

[1] *Utrum Christus debuerit doctrinam suam scripto tradere. Summa Theologica*, III, q. 42, art. 4.

cu Socrate s-a produs o sciziune între limbă şi inimă. Cicero nu-şi putea explica faptul că, dintre toţi oamenii, tocmai elocventul Socrate a putut face o diferenţă între gîndirea înţeleaptă şi vorbirea frumoasă : *„...quorum princeps Socrates fuit, is, qui omnium eruditorum testimonio totiusque judicio Graeciae cum prudentia et acumine et venustate et subtilitate, tum vero eloquentia, varietate, copia, quam se cumque in partem dedisset omnium fuit facile princeps...“* [1].

Părerea lui Cicero era că, după Socrate, lucrurile au mers mult mai prost. Stoicii — în ciuda faptului că refuzau să cultive elocvenţa — erau singurii dintre toţi filozofii care o socoteau o virtute şi o ştiinţă. Pentru Cicero, ştiinţa este elocvenţă, pentru că numai prin elocvenţă ştiinţa poate fi aplicată, poate pătrunde în minţile şi inimile oamenilor. Aspectul practic al ştiinţei îl obseda pe romanul Cicero, aşa cum l-a obsedat mai tîrziu pe englezul Francis Bacon. Şi pentru Cicero, ca şi pentru Bacon, aplicarea ştiinţei se face după tehnica pur romană a construirii cu cărămizi, a repetării regulate a unor blocuri omogene de cunoştinţe.

Cînd o societate inventează sau adoptă o tehnică care acordă preponderenţă sau dă un nou avînt unuia din simţurile noastre, relaţia dintre toate simţurile noastre este alterată. Nu ne mai simţim aceiaşi ; ochii, urechile, toate simţurile noastre nu mai sînt aceleaşi. Interacţiunea simţurilor noastre este constantă, în afară de cazul cînd intervin condiţiile de anestezie. Dar orice simţ, dacă ajunge la cel mai înalt grad de intensitate, poate acţiona ca anestezic pentru toate celelalte simţuri. Dentistul folo-

---

[1] „...cei dintîi între ei a fost Socrate, acela care, după mărturia tuturor oamenilor culţi şi părerea întregii Grecii, a fost primul în ce priveşte circumspecţia, ascuţimea spiritului, gingăşia şi subtilitatea, precum şi elocinţa, varietatea şi bogăţia exprimării, oricărui domeniu i s-ar fi dedicat“. — *Nota trad.*

sește azi „audiac"-ul, adică un dispozitiv de provocat zgomot, pentru a reduce sensibilitatea la durere (tactilitatea). Hipnoza ține de același principiu de a izola un simț cu scopul de a le anestezia pe celelalte. Rezultatul este o ruptură în relațiile dintre simțuri, un fel de pierdere a identității. Omul tribal, nealfabetizat, trăind sub presiunea intensă a organizării auditive a întregii experiențe, trăiește de parcă ar fi în transă hipnotică.

Platon însă, pe care evul mediu îl socotea scribul lui Socrate, putea să spună referindu-se la actul scrierii [1] în viziunea unei lumi care nu cunoștea alfabetul :

„Multe au fost desigur, pe cît se spune, observațiile pe care Thamus le-a făcut lui Theuth, în bine și în rău, în legătură cu fiecare artă și a căror amănunțită dare de seamă ar fi foarte lungă. Dar cînd au ajuns la scriere, «iată — zise Theuth — cunoștința, o, Rege, care le va da egiptenilor mai multă știință și mai multe amintiri, căci insuficiența memoriei și lipsa de cunoștințe și-au găsit leacul !»
La care regele răspunde : «O, Theuth, incomparabil descoperitor de arte, unul este cel în stare să aducă la lumină procedeele unei arte, altul este în stare să aprecieze care este folosul sau paguba ce rezultă din ea pentru utilizatorii ei. Și iată că acum tu, ca tată al literelor scrierii, te bucuri să-ți înzestrezi copilul cu o putere contrară celei pe care o are. Căci această invenție, scutindu-i pe oameni de a-și exercita memoria, va provoca uitarea în sufletele celor ce au învățat-o. Aceasta pentru că, încrezători în scriere, ei vor căuta în afara lor, datorită unor litere străine, nu înăuntrul lor și datorită lor înșiși, mijlocul de a-și aminti. Așadar, leacul pe care l-ai găsit nu este un ajutor pentru memorie, ci pentru amintire. Cît despre știință, tu dai elevilor tăi doar iluzia, nu realitatea ei : într-adevăr, cînd prin tine vor fi reușit, fără învățătură, să se înzestreze cu o informare bogată, se vor crede competenți într-o mulțime de lucruri, deși sînt, în majoritatea lucrurilor, incompetenți ; pe lîngă aceasta,

[1] În *Phaedrus, sau Despre frumusețe.*

vor fi nesuferiţi, pentru că, în loc să fie savanţi, vor fi ajuns doar pseudosavanţi»".

Platon nu a arătat nici aici, nici în altă parte că ar fi fost conştient în ce măsură alfabetul fonetic a alterat sensibilitatea grecilor; dealtfel, nimeni nu a fost conştient de această modificare nici în timpul său, nici mai tîrziu. Cu mult înainte de el, creatorii de mituri, care se aflau la granița dintre vechea lume orală a tribului şi noile tehnologii ale specializării şi individualismului, au prevăzut totul și au spus totul în puţine cuvinte. Mitul lui Cadmus povesteşte cum acest rege, care a introdus în Grecia scrierea feniciană, sau alfabetul fonetic, a semănat dinți de balaur și din ei au răsărit oameni înarmați. Aceasta constituie, cum este cazul cu toate miturile, o relatare succintă a unui proces social complex, desfăşurat de-a lungul a mai multe secole. Dar numai în anii din urmă, Harold Innis a dezvăluit pe deplin semnificația mitului lui Cadmus (vezi, de exemplu, *The Bias of Communication* (Influența comunicaţiilor) și *Empire and Communications* (Imperiul și comunicațiile)). Mitul, ca și aforismul și maxima, este caracteristic culturii orale. Înainte ca alfabetizarea să lipsească limbajul de rezonanța sa multidimensională, fiecare cuvînt era în el însuși un univers poetic, o zeitate de moment, o revelaţie, după cum îi părea omului nealfabetizat. *Sprache und Mythos* (Limbaj și mit) de Ernst Cassirer prezintă acest aspect al conștiinței umane dinainte de alfabetizare, dînd o privire de ansamblu asupra unui larg evantai de studii recente despre originea şi dezvoltarea limbajului. Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, numeroși cercetători ai societăţilor primitive au început să aibă bănuieli cu privire la caracterul aprioric al categoriilor logice. Astăzi, cînd rolul alfabetului în crearea tehnicilor de enunțare a propoziţiilor (logica formală) este bine cunoscut, se mai pretinde — chiar și de către unii antropologi — că spaţiul euclidian şi per-

cepţia vizuală tridimensională sînt general valabile pentru speţa umană. Inexistenţa unui astfel de spaţiu în arta primitivă este atribuită de aceşti cercetători insuficientei dezvoltări a tehnicii artistice. Cassirer spune, vorbind despre concepţia care consideră că cuvintele ar fi mituri (etimologia cuvîntului *mythos* trimite la semnificaţia „cuvînt“) :

„După Usener, stratul cel mai vechi la care ne putem întoarce în cercetarea originii conceptelor religioase este cel al «zeităţii de moment», cum numeşte el acele imagini născute din nevoia sau din sentimentul specific al unui moment critic... şi care mai poartă pecetea întregii lor labilităţi şi libertăţi iniţiale. Dar se vădeşte că noile descoperiri puse la dispoziţia noastră de etnologie şi studiul comparat al religiilor, în cele trei decenii scurse de la publicarea lucrărilor lui Usener, ne permit să mai facem acum încă un pas înainte“.

Civilizaţia, care transportă barbarul sau omul tribal din universul auzului în cel al văzului, este în conflict cu lumea electronică

Acest pas duce la o semnificaţie mai generalizată a manifestărilor puterii divine, depărtîndu-se de „arhetipuri“ particulare, individualizate şi de apariţiile unor „zeităţi de moment“. Trebuie să-i fi intrigat pe umaniştii şi fizicienii epocii noastre faptul că, cu cît pătrundem în păturile mai adînci ale conştiinţei nealfabetice, cu atît mai des dăm de cele mai progresiste şi diferenţiate idei ale ştiinţei şi artei veacului al XX-lea. Explicarea acestui paradox constituie unul din obiectivele prezentei cărţi. Este o temă în jurul căreia se stîrnesc zilnic multe frămîntări şi controverse, deoarece tehnicile bazate pe

electricitate împing lumea noastră de la o orientare vizuală la o orientare auditivă. Controversele, bineînțeles, ignoră total cauzele fenomenului şi se cramponează de „conţinut". Lăsînd la o parte efectele alfabetului în crearea spaţiului euclidian asupra sensibilităţii greceşti, ca şi descoperirea simultană a perspectivei şi a naraţiunii cronologice, va fi necesar să ne întoarcem împreună cu J. C. Carothers la lumea primitivilor. Căci studiind lumea analfabetică este cel mai ușor să ne dăm seama cum literele fonetice au modelat lumea noastră occidentală.

Faptul că grecii au fost în stare să facă mai mult cu cuvîntul scris decît alte popoare, cum ar fi babilonienii sau egiptenii, s-a datorat, după H.A.L. Fisher *(A History of Europe* — O istorie a Europei — p. 19), împrejurării că ei nu s-au aflat sub „dominația paralizantă a unui cler organizat". Dar chiar și așa, ei au avut numai o scurtă perioadă de explorare și descoperire înainte de a se instala în clişeele rutinei intelectuale. Carothers era de părere că intelectualii Greciei timpurii nu numai că aveau stimulul accesului imediat la cunoştințele acumulate de alte popoare, dar că — deoarece nu posedau un tezaur propriu de cunoştințe — nici nu erau atît de legaţi de cunoștinţele anterior dobîndite, încît să fie frînaţi în preluarea şi dezvoltarea imediată a cunoștinţelor noi. Acest fenomen se manifestă, dimpotrivă, în lumea occidentală de astăzi, dezavantajînd-o în raport cu ţările „înapoiate". Enormul nostru balast de tehnică alfabetică și mecanică este cel care ne face atît de inapţi şi de nedibaci în manipularea noii tehnologii electrice. Fizica nouă este un domeniu auditiv, și o societate pe care alfabetul şi-a pus de multă vreme pecetea nu se simte și nici nu se va simți vreodată acasă în noua fizică.

Evident, în felul acesta neglijăm totala deosebire dintre alfabetul fonetic şi celelalte moduri de scriere. Numai alfabetul fonetic creează o prăpastie între ochi și ureche, între semnifica-

ția semantică și codul vizual ; și astfel numai scrierea fonetică are puterea să-l scoată pe om din starea primitivă, ducîndu-l în civilizație, dîndu-i un ochi în schimbul unei urechi. Cultura chineză este mult mai rafinată și mai sensibilă decît a fost vreodată cultura occidentală. Totuși, chinezii sînt un popor al auzului, un popor tribal [1].

Expresia „civilizație" trebuie să fie folosită de acum încolo ca un termen tehnic, însemnînd omul detribalizat, pentru care valorile vizuale au prioritate în organizarea gîndirii și acțiunii. Cu aceasta nu intenționăm să dăm vreun înțeles nou sau vreo valoare nouă noțiunii de „civilizație", ci numai să-i specificăm caracterul. Este ușor de constatat că percepțiile popoarelor civilizate sînt grosolane și simpliste în comparație cu hiperestezia culturilor orale și auditive. Explicația este că ochiul nu are nici pe departe finețea urechii. Carothers continuă (p. 313) :

„În măsura în care gîndirea lui Platon poate fi considerată caracteristică pentru gîndirea grecilor, este foarte limpede că cuvîntul, gîndit sau scris, păstra încă pentru ei o mare putere față de lumea «reală». Deși, pînă la urmă, s-a admis că el însuși nu făcea parte din comportare, s-a ajuns să fie considerat ca izvorul și originea nu numai a comportării, dar și a oricărei descoperiri ; cuvîntul era singura cheie a cunoașterii, și gîndirea singură — exprimată în cuvinte sau cifre — putea descuia toate porțile pentru înțele-

[1] *Trib* și *tribal*, noțiuni ce vor reveni ades în contextul lucrării de față, nu-și păstrează, în accepția în care le utilizează McLuhan, semnificația lor uzuală, prin care se desemna un anumit nivel de dezvoltare economică și social-politică, ci capătă o semnificație pur tehnică, de tipologie culturală. Astfel, popoarele sau culturile „tribale" sînt acelea ce s-ar caracteriza prin preponderența deținută de mijloacele orale și auditive de structurare și transmitere a informației. În acest sens, însăși civilizația contemporană este, după McLuhan, pe cale de a se „retribaliza" datorită creșterii caracterului ei de omogenitate culturală, și, mai ales, faptului că valorile oral-auditive redobîndesc, prin intermediul mediilor electronice, prioritate în organizarea acțiunii și gîndirii umane. — *Nota trad.* —

gerea lumii. Într-un sens, într-adevăr, puterea cuvintelor sau a altor simboluri vizuale a devenit mai mare decît înainte... Gîndirea exprimată verbal sau matematic a devenit singurul adevăr, şi întreaga lume a simţurilor ajunsese să fie privită ca iluzorie, afară doar de cazul cînd gîndurile puteau fi văzute sau auzite".

În dialogul lui Platon *Cratylus* (denumit astfel după profesorul de limbă şi gramatică al autorului) Socrate spune :

„Dacă lucrurile pot fi cunoscute numai pornind de la nume, cum putem noi presupune că oamenii care au dat nume aveau cunoştinţe sau, mai mult, că ei ar fi fost legislatori înainte chiar de a fi existat vreun nume şi deci de a fi ştiute de ei ?
Cratylus : Convingerea mea, Socrate, este că adevărul în această privinţă e următorul : o putere care o depăşeşte pe cea a oamenilor a stabilit primele nume ale lucrurilor, de unde urmează că aceste nume care le-au fost date sînt neapărat numele lor adevărate".

Acest punct de vedere al lui Cratylus a fost baza majorităţii studiilor de limbă pînă la Renaştere. El îşi avea originea în vechea „magie" orală a „zeităţii de moment", care, din diverse motive, este astăzi din nou la modă. Această concepţie nu se potriveşte cu o cultură pur alfabetică şi vizuală, ceea ce apare clar din observaţiile sceptice pe care B. Jowett, traducătorul englez al dialogului lui Platon, le adaugă în chip de contribuţie proprie.

Pentru a-şi orienta cercetările în ce priveşte efectele alfabetizării asupra comunităţilor care nu cunosc scrierea, Carothers mai face apel şi la lucrarea lui David Riesman. *Die Einsame Masse* (Masa solitară). Riesman spune că lumea noastră occidentală dezvoltă la „membrii ei tipici un caracter social a cărui conformitate este asigurată prin tendinţa lor de a dobîndi foarte de timpuriu în viaţă un ansamblu de scopuri legate de viaţa interioară". Riesman nu şi-a pus întrebarea de ce cultura antică şi cea medievală,

cultură a manuscrisului, nu au stimulat o asemenea autonomie de comportare şi nici de ce cultura tiparului o impune în mod inevitabil. A descoperi aceasta este unul din obiectivele cărţii de faţă. Dar se poate spune de la început că „autonomia de comportare" depinde de un „punct de vedere fix". Un spirit consecvent şi logic este un spirit înzestrat cu o perspectivă stabilă, cu o poziţie vizuală aproape hipnotizată, am putea spune. Prea lente şi prea inegale, manuscrisele nu puteau da nici un punct de vedere fix şi nici obiceiul unei alunecări line pe diversele planuri ale gîndirii şi cunoaşterii. Cum vom mai vedea, cultura manuscrisului este intens auditivă şi tactilă în comparaţie cu cultura tiparului, şi aceasta înseamnă că obiceiul observării obiective, detaşate, nu corespunde culturii de manuscris, fie că este vorba de cultura egipteană veche, de cea greacă, de cea chineză sau de cea medievală. În locul detaşării vizuale reci, cultura manuscrisului impune capacitatea de a te transpune şi colaborarea tuturor simţurilor. Pe de altă parte, culturile care nu cunosc scrierea sînt expuse unei asemenea tiranii covîrşitoare a urechii asupra ochiului, încît în condiţiile acestei experienţe auditive intense orice interacţiune echilibrată între simţuri este cu neputinţă, după cum o interacţiune echilibrată a simţurilor devine foarte dificilă după ce tiparul a împins componenta vizuală a experienţei pînă la extrema ei intensitate.

Afinitatea dintre fizicianul modern și teoria orientală a cîmpului

---

După părerea lui Carothers, categoria de societăţi „conduse de tradiţie", propusă de Riesman, ar corespunde „destul de exact cu aria so-

cietăților care nu cunosc scrierea sau în care marea majoritate a populației a rămas neatinsă de alfabetizare“ (p. 315). Trebuie să spunem că influența alfabetizării nu se produce de la o zi la alta și nici nu este totală într-o anumită epocă sau într-un anumit loc. Acest lucru devine foarte clar dacă studiem secolul al XVI-lea și următoarele. Astăzi însă, cînd electricitatea creează condiții de extremă interdependență pe scară mondială, noi ne întoarcem rapid într-o lume auditivă, în care evenimentele sînt simultane și conștiința este globală. Dar obiceiurile alfabetizării persistă în vorbirea noastră, în sensibilitatea noastră și în utilizarea pe care o dăm spațiului și timpului. În afară de cazul în care s-ar produce o catastrofă, orintarea noastră vizuală și literală ar putea rezista multă vreme electricității și unui „cîmp unitar“ al conștiinței. Dealtfel, și reciproca este adevărată. Germanii și japonezii, deși foarte avansați în tehnica alfabetică și analitică, au păstrat unitatea tribală și solidaritatea totală ale unei societăți orale. Apariția radioului și a electricității în general a fost pentru ei, ca pentru toate culturile tribale, o experiență deosebit de intensă. Culturi aflate de foarte multă vreme sub influența alfabetismului au în mod firesc o mai mare putere de rezistență la dinamica acustică a actualei culturi a cîmpului electric total.

Referindu-se la popoare „conduse de tradiție“, Riesman spune (p. 40) :

„Deoarece ordinea socială descrisă este relativ stabilă, conformitatea de comportament a individului este dictată într-o foarte mare măsură de relații de forță între diversele grupe de vîrstă și sex, de clanuri, caste, profesiuni și așa mai departe — de relații deci care există de veacuri și care nu se modifică decît puțin, dacă în genere se modifică, în succesivele generații. Cultura determină comportamentul în cele mai mici detalii și... o etichetă grijulie și rigidă stăpînește domeniul relațiilor de rudenie, domeniu de o importanță hotărîtoare... Puțină energie este cheltuită pentru găsirea de noi soluții la problemele seculare...“

Riesman arată că, pentru a satisface chiar cerințele rigide ale unor ceremonii și rituri religioase complexe, „individualitatea caracterului nu trebuie să fie foarte dezvoltată". În felul acesta, el se exprimă ca omul format de o cultură alfabetică, pentru care cuvîntul „dezvoltare" este sinonim cu un punct de vedere personal. Dezvoltarea superioară așa cum ar putea ea să apară unui primitiv nu poate fi înțeleasă de noi cu modul nostru vizual de conștiință. În *Das Naturbild der heutigen Physik* (Imaginea naturii în fizica modernă), Werner Heisenberg relatează o istorioară care ne poate ajuta să ne facem o oarecare idee despre atitudinea unui membru al unei societăți conduse de tradiție față de progresul tehnic. Un fizician modern, învățat să perceapă „cîmpuri" și destul de evoluat pentru a se debarasa de noțiunile noastre convenționale legate de spațiul-newtonian, descoperă ușor în cultura prealfabetică un gen înrudit de înțelepciune.

Heisenberg vorbește de „știință ca de un element de interacțiune între om și natură" :

„În legătură cu aceasta s-a spus de multe ori că modificările adînci pe care le-a produs tehnica de astăzi în mediul nostru înconjurător și în modul nostru de viață au transformat în mod periculos și gîndirea noastră și că aici trebuie căutate cauzele crizelor care ne zdruncină epoca și care se manifestă, de exemplu, și în arta modernă. Este adevărat că această obiecție e mult mai veche decît tehnica și științele moderne, folosirea uneltelor datînd de la începuturile omenirii. Cu două milenii și jumătate în urmă, de pildă, savantul Tsuang-Tsi a și vorbit despre pericolul folosirii mașinilor, spunînd :

«În timp ce Tsi-Gung călătorea prin țările din nordul fluviului Han, el a văzut un bătrîn care lucra în grădina lui de zarzavat. Făcuse un șanț de irigare. Cobora el însuși în fîntînă, umplea o găleată cu apă, pe care o aducea în brațe și o turna în șanț. Deși se ostenea foarte tare, avea puțin spor.

Tsi-Gung îi zise : „Există un procedeu care ți-ar permite să umpli într-o zi o sută de șanțuri fără să te obosești. Vrei să-l înveți ?“ Grădinarul, care stătea aplecat, se ridică, îl privi în față și îl întrebă : „Cum vine asta ?“ Tsi-Gung spuse : „Iei o bară de lemn îngreuiată la un cap și ușoară la celălalt. În felul acesta poți scoate apa din puț cu foarte mult spor. Asta se numește o fîntînă cu cumpănă“.

Fața bătrînului se roși de supărare și el spuse : „L-am auzit pe învățătorul meu spunînd : cînd un om folosește o mașină, ajunge să-și facă toate treburile ca o mașină ; cel care își face treburile ca o mașină ajunge să aibă o inimă ca o mașină, iar cel care are o inimă ca o mașină în piept își pierde simplicitatea. Acela ce și-a pierdut simplicitatea devine nesigur în mișcările sufletului său. Nesiguranța în mișcările sufletului este ceva ce nu se împacă cu cinstea. Nu că n-aș cunoaște lucrurile de care îmi vorbești, dar mi-ar fi rușine să le folosesc“»“.

Această veche legendă conține foarte multă înțelepciune, căci „nesiguranța în mișcările sufletului“ este poate una din cele mai bune descrieri ale condiției omului în criza contemporană. Tehnologia și mașinile s-au răspîndit în lume într-un grad pe care înțeleptul nostru chinez nici nu și-l putea închipui.

„Simplicitatea“ la care se referea înțeleptul este un produs mai complex și mai subtil decît tot ceea ce poate produce o societate în care tehnica și viața simțurilor sînt specializate. Dar poate că adevărata valoare a acestei istorioare constă în aceea că Heisenberg a fost sensibil la ea. Pe Newton nu l-ar fi interesat. Nu numai că fizica modernă a renunțat la spațiul vizual specializat al lui Descartes și Newton, dar ea se reinserează în spațiul acustic complex al culturii nealfabetice. În cele mai primitive societăți, ca și în epoca noastră, acest spațiu acustic este un cîmp total de relații simultane, în care „schimbarea“ nu are mai mult sens și interes decît avea pentru mintea lui Shakespeare sau

pentru inima lui Cervantes. Făcînd abstracţie de orice scară de valori, trebuie să învăţăm astăzi că tehnica noastră bazată pe electricitate are asupra percepţiilor noastre celor mai curente şi asupra obiceiurilor noastre de acţiune consecinţe care fac să renască rapid în noi procesele mintale ale oamenilor celor mai primitivi. Aceste consecinţe nu afectează gîndirea sau judecata noastră, în care am fost învăţaţi să fim critici, ci viaţa noastră senzorială de toate zilele, din care se nasc şi se făuresc gîndirea şi acţiunile noastre. Această carte va încerca să explice de ce cultura tiparului conferă omului un limbaj al gîndirii care îl lasă destul de nepregătit în faţa limbajului propriei sale tehnologii electromagnetice. Strategia de care trebuie să se servească orice cultură într-o asemenea epocă a fost sugerată de Wilhelm von Humboldt :

„Omul trăieşte printre obiectele sale îndeosebi, ba am putea spune chiar exclusiv, deoarece sentimentele şi acţiunile sale depind de percepţiile sale. Prin acelaşi act prin care omul emite din sine limbajul, întocmai ca viermele de mătase care-şi toarce din el însuşi firul, şi se închide în acest limbaj, tot astfel fiecare limbă naţională trage în jurul poporului căruia îi aparţine un cerc magic, din care nu poate ieşi decît în măsura în care concomitent intră în cercul altei limbi".

O asemenea luciditate a permis epocii noastre să inventeze practica rezervării judecăţii, practică datorită căreia putem depăşi limitele ipotezelor noastre, supunîndu-le spiritului critic. Putem trăi acum nu chiar ca amfibiile, în lumi divizate şi deosebite, dar pluralistic, simultan în numeroase lumi şi culturi. Nu mai sîntem infeudaţi unei singure culturi, unui singur raport între simţurile umane, după cum nu mai sîntem infeudaţi unei singure cărţi, ori unei singure limbi, ori unei singure tehnologii.

Nevoia pe care o simţim astăzi, din punct de vedere cultural, este aceeaşi ca a omului de ştiinţă care încearcă să devină conştient de abaterile instrumentelor sale de cercetare cu scopul de a corecta aceste abateri. Compartimentarea potenţialului uman în culturi distincte va părea curînd la fel de absurdă ca specializarea disciplinelor sau materiilor. Nu că epoca noastră ar fi mai bîntuită de obsesii decît altele, dar, mai mult decît oricare altă epocă, ea a devenit conştientă prin simţuri de realitatea şi de condiţiile obsesiei. Fascinaţia pe care o exercită asupra noastră diferitele forme ale inconştientului, personal sau colectiv, precum şi diversele moduri de conştiinţă primitivă a luat naştere în secolul trecut cu prilejul primei revulsii violente împotriva culturii tiparului şi împotriva mecanizării industriale. Ceea ce a început ca o „reacţiune romantică" în căutarea integrităţii organice va fi accelerat sau nu descoperirea undelor electromagnetice, dar cert este că descoperirile electromagnetice au recreat „cîmpul" simultan în tot ce priveşte omul, astfel încît acum marea familie umană trăieşte în condiţiile unui „sat global". Trăim într-un spaţiu unic comprimat, răsunînd de tam-tam-urile triburilor. Astfel, interesul nostru pentru „primitiv" este astăzi la fel de banal ca interesul secolului al XIX-lea pentru „progres" şi la fel de nesemnificativ pentru problemele noastre.

Noua interdependenţă electronică recreează lumea după chipul unui sat global

---

Ar fi surprinzător, într-adevăr, dacă descrierea dată de Riesman popoarelor „conduse de tradiţie" n-ar corespunde cu ceea ce cunoaşte

Carothers despre societățile tribale africane. Ar fi la fel de surprinzător ca cititorul mijlociu să nu simtă o vie afinitate pentru triburile primitive în momentul în care noua cultură a electricității dă o nouă bază tribală vieților noastre. Asupra acestei stări de spirit dispunem de mărturia lirică a foarte romanticului biolog Pierre Teihlard de Chardin, în *Le Plénomène humain* (Fenomenul uman) (p. 266—267) :

„Pe măsură însă ce, sub efectul acestei presiuni și datorită permeabilității lor psihice, elementele umane reintrau mai mult unele în altele, spiritul lor (misterioasă coincidență) se încălzea prin această apropiere. Și, ca și cum ar fi fost dilatate dinăuntrul lor, ele își întindeau puțin cîte puțin raza zonei lor de influență pe un pămînt care, prin chiar acest fapt, se micșora mereu. Ce vedem producîndu-se în paroxismul modern ? Fenomenul a mai fost semnalat de multe ori. Prin inventarea, ieri, a căii ferate, a automobilului, a avionului, influența fizică a fiecărui om, redusă pe vremuri la cîțiva kilometri, se întinde acum pe sute de leghe. Ba mai mult : datorită fantasticului eveniment biologic reprezentat de descoperirea undelor electromagnetice, fiecare individ se află de acum înainte (în mod activ și în mod pasiv) prezent simultan pe totalitatea mărilor și continentelor — are aceeași rază ca și Pămîntul".

Oamenii a căror atitudine este, în primul rînd, literară și critică găsesc vehemența stridentă a lui Teilhard de Chardin la fel de deconcertantă ca și entuziasmul său delirant pentru membrana cosmică aruncată asupra ansamblului globului prin dilatarea electronică a tuturor simțurilor noastre. Această exteriorizare a simțurilor noastre a creat ceea ce Teilhard numește „noosfera", adică creierul tehnologic al lumii. În loc să sfîrșească prin a semăna cu o imensă bibliotecă, ca cea din Alexandria, lumea a devenit un calculator electronic, un creier electronic, exact ca într-un naiv roman științifico-fan-

tastic. Şi în măsura în care simţurile noastre s-au prelungit în afara noastră, *Big Brother*[1] s-a insinuat în noi. Astfel, în afară de cazul că vom fi conștienți de această dinamică, vom fi deodată aruncați într-o fază de panică, caracteristică unei mici lumi de tam-tam-uri tribale, unei interdependențe totale și unei coexistențe forțate. Sînt lesne de perceput semnele unei asemenea panici la Jacques Barzun, care se manifestă ca un luddit neînfricat și feroce în cartea sa *The House of Intellect* (Casa inteligenței). Simţind că tot ce prețuiește el se datorește influenței alfabetului asupra spiritului nostru, el propune renunțarea la întreaga artă, la știința și filantropia modernă. Prin eliminarea acestui trio, el crede că vom putea închide cutia Pandorei. Cel puțin Barzun diagnostichează sursa acestor probleme, chiar dacă nu are nici o idee despre acțiunea pe care o exercită aceste elemente. Teroarea este starea normală în orice societată orală, deoarece în ea orice lucru acţionează neîncetat asupra oricărui lucru.

Revenind la tema anterioară a conformității, Carothers continuă (p. 315—316) :

„Gîndirea şi comportamentul nu sînt percepute ca distincte ; amîndouă sînt considerate ca ţinînd de comportament. A dori răul cuiva este, în aceste condiţii, cel mai oribil mod de «comportament» cunoscut în multe din aceste societăţi, și în sufletele tuturor membrilor lor domneşte permanent o teamă latentă sau vie de o asemenea voinţă".

Lumea occidentală, în îndelungata ei străduință de a redobîndi o unitate de sensibilitate, de gîndire și de sentiment, este tot atît de puţin pregătită să accepte consecinţele tribale ale unei asemenea unităţi cum a fost puţin pregătită să înfrunte fragmentarea psihicului uman de către cultura tiparului.

---

[1] Din romanul lui George Orwell *1984*. — *Nota trad.*

De ce analfabeţii nu pot privi filme sau fotografii fără un antrenament temeinic

---

Deoarece aici sîntem preocupaţi să elucidăm efectele reale ale scrierii fonetice asupra dobîndirii de noi moduri de percepţie, să ne referim la o comunicare[1] a profesorului John Wilson de la Institutul de studii africane al Universităţii din Londra. Membrii societăţilor alfabetizate au dificultăţi în a înţelege de ce nealfabetizaţii nu pot vedea în trei dimensiuni sau în perspectivă. Noi pornim de la premisa că aceasta este viziunea normală şi că nu este nevoie de vreun antrenament pentru a vedea fotografii sau filme. Experienţele lui Wilson au fost făcute pe cînd încerca să folosească filmul pentru a-i învăţa pe indigeni să citească :

„Dovada următoare este foarte, foarte interesantă. Un inspector sanitar a turnat un film într-un ritm foarte lent, cu încetinitorul, arătînd ce trebuie să se facă într-o gospodărie obişnuită dintr-un sat african primitiv pentru a scăpa de apa stagnantă : secarea băltoacelor, strîngerea tuturor cutiilor goale de conserve etc. Am arătat acest film unui grup de oameni şi i-am întrebat ce au văzut şi ei mi-au spus că au văzut un pui de găină, iar noi nici nu ştiam măcar că în film apărea un pui de găină ! A trebuit deci să examinăm filmul secvenţă cu secvenţă, căutînd puiul de găină, şi într-adevăr, timp cam de o secundă am văzut un pui de găină care apărea într-un colţ al ecranului. Cineva speriase puiul şi el fugise trecînd prin colţul drept al imaginii. Şi asta era tot ce văzuseră oamenii. Toate celelalte, pe care ar fi trebuit să le reţină din film, nici nu le sesizaseră, în schimb prinseseră ceva despre care autorii filmului nu ştiuseră că

---

[1] *Film Literacy in Africa,* în *Canadian Communication,* vol. I, nr. 4, 1961.

figurează în film, pînă nu l-au reexaminat cu toată atenția. De ce? Am născocit cele mai felurite teorii. Poate rapiditatea cu care s-a deplasat puiul de găină să fi fost pricina. Toate celelalte se desfășuraseră într-un ritm foarte lent — felul cum se mișcau oamenii, ridicarea cutiei de conserve și toate celelalte; s-ar fi părut că doar puiul de găină era pentru ei ceva real. O altă teorie — la care însă am renunțat curînd — sugera că puiul de găină ar fi avut pentru ei o semnificație religioasă.

Întrebare: Puteți să ne descrieți scena respectivă ceva mai amănunțit?

Wilson: Da. Un muncitor al serviciului sanitar se deplasa foarte încet, vedea pe jos o cutie de conserve cu apă în ea, o ridica, vărsa cu mare grijă apa, o făcea să intre în pămînt prin frecare, astfel încît nici un țînțar să nu-și poată depune ouăle într-o băltoacă cît de mică, după aceea, cu multă grijă, punea cutia într-un coș purtat de un măgar. Cu aceasta se urmărea să se arate cum trebuie strîns gunoiul. Omul îndeplinea aproximativ funcția unui îngrijitor de parc, care, cu un băț avînd un cui în vîrf, strînge bucățile de hîrtie și le bagă într-un sac. Totul era prezentat foarte lent, pentru a face să reiasă clar cît de important era să se strîngă obiectele care dădeau prilej țînțarilor să-și depună ouăle în apă stătută. Cutiile erau toate strînse cu grijă și îngropate în pămînt în așa fel încît să nu mai poată rămîne în ele apă stătută. Filmul dura circa 5 minute. Puiul de găină traversase decorul timp de o secundă.

Întrebare: Vreți adică să afirmați că, atunci cînd ați vorbit cu spectatorii, ați ajuns la concluzia că ei n-ar fi *văzut* nimic în afară de puiul de găină?

Wilson: Noi i-am întrebat pur și simplu: ce ați văzut în acest film?

Întrebare: Și nu: la ce v-ați *gîndit?*

Wilson: Nu. Ce ați *văzut?*

Întrebare: Cîtor spectatori le-ați pus această întrebare?

Wilson: La mai bine de treizeci.

Întrebare: Și nimeni n-a dat alt răspuns decît: «am văzut un pui de găină»?

Wilson : Nu. Acesta a fost **primul răspuns spontan** : «am văzut un pui de găină».

Întrebare : Au văzut şi un bărbat?

Wilson : Ei bine, cînd am continuat cu întrebările, au spus că au văzut şi un bărbat, dar ceea ce era cu adevărat interesant este că ei nu au înţeles ceea ce am vrut să le demonstrăm, şi într-adevăr am descoperit mai tîrziu că nu au văzut un singur plan, o singură imagine de ansamblu. Ei căutaseră detaliile în fiecare imagine. Apoi, experienţa cineastului şi a unui oculist ne-a învăţat că un public cu experienţă, un public deprins să vadă filme, priveşte un punct situat puţin în faţa ecranului, astfel încît cuprinde dintr-o privire întreaga imagine. În acest sens, o imagine constituie o convenţie. Trebuie întîi privită imaginea ca un întreg, ceea ce aceşti oameni nu făceau, deoarece ei nu erau învăţaţi să vadă filme. Cînd li s-a înfăţişat pentru prima dată o imagine, au început s-o examineze amănunţit, asemănător cu felul în care un fascicul catodic mătură o imagine, trecînd foarte repede asupra ei. Se pare că ochiul neînvăţat cu imagini procedează în felul acesta — el mătură imaginea cu privirea —, şi aceşti oameni nu terminaseră să examineze în felul acesta imaginea înainte ca aceasta să se fi mişcat, în ciuda faptului că se filmase cu încetinitorul".

Faptele esenţiale se află la sfîrşitul acestui citat. Alfabetizarea dă ochiului uman obiceiul de a-şi face punerea la punct puţin în faţa imaginii, astfel încît s-o poată prinde în întregime dintr-o singură privire. Analfabeţii, deoarece nu au dobîndit această tehnică, nu văd obiectele cum le vedem noi. Ei mătură cu privirea obiectele şi imaginile, niţel cum parcurgem noi o pagină de tipar, rînd cu rînd. Punctul lor de observaţie nu este exterior obiectelor. Ei *trăiesc* obiectul într-un mod extrem de *empatic*. Ochiul nu lucrează în perspectivă, ci într-un mod, s-ar putea zice, aproape tactil. Ei n-au nici o noţiune de spaţiu euclidian, pentru că acest spaţiu este rodul separării percepţiilor vizuale, tactile şi sonore.

Alte dificultăţi pe care indigenii le au cu filmul ne vor ajuta să vedem cît de multe convenţii ale scrierii sînt incluse pînă şi în formele de expresie neverbale, ca cinematograful :

„Părerea mea este că trebuie să fim foarte prudenţi în legătură cu cinematograful ; filmele pot fi interpretate în lumina experienţei dobîndite. Ne-am zis deci că, înainte de a folosi aceste filme, va trebui să-i supunem pe spectatorii noştri la un oarecare antrenament şi să facem anumite cercetări. În cursul acestor cercetări am făcut descoperiri pasionante. Ne-am dat seama că filmele, cum se fac în Occident, sînt simboluri extrem de convenţionale, oricît de realiste ar părea. Astfel, noi am descoperit că, într-un film care povestea istoria a doi oameni, africanii ţineau să ştie ce devenise cel care ieşise de pe ecran şi care păruse că dispare în întuneric după ce terminase de vorbit ; ei refuzau să admită că rolul lui se terminase. Ei voiau să ştie ce a făcut el în continuare şi am fost obligaţi să ţinem seama de această dorinţă în pregătirea scenariilor şi să includem detalii care ne păruseră inutile. Personajele care păreau să iasă din acţiune trebuiau să fie păstrate de noi în cîmpul camerei de luat vederi şi trebuia să le urmărim pînă ce dispăreau într-un mod firesc. Ele nu trebuiau să iasă în afara ecranului, ci să dispară în mod natural, luînd-o, de pildă, după colţul unei străzi. Spectatorii puteau înţelege astfel că încetează de a-l mai vedea pe om, cu condiţia ca evenimentele să urmeze un curs «natural».
Filmele panoramice îi tulburau profund ; nu puteau înţelege ce se întîmplă. Convinşi că obiectele prinse în imagine se mişcau realmente, erau incapabili să accepte această convenţie, după cum nu admiteau să vadă un personaj aşezat şi imobil devenind tot mai mare, pînă la a umple imaginea în prim plan, prin intermediul unui traveling înainte al camerei de luat vederi. Există un mod banal de a începe un film şi pe care îl cunoaşteţi cu toţii : aparatul de filmat arată întîi un oraş întreg, în ansamblu, apoi o stradă, apoi o casă din această stradă, pentru a intra, în cele din urmă, pe geam în casă. Indigenii aveau impresia că ei înşişi fac această mişcare şi că sînt purtaţi pînă în casă, intrînd pe geam.

Reiese din toate acestea că, înainte de a utiliza în mod eficace cinematograful, trebuia să începem să obişnuim oamenii cu anumite convenţii utile, făcînd filme pentru a-i învăţa să se servească de aceste convenţii, pentru a-i învăţa, de pildă, să vadă un personaj ieşind lateral din ecran. Trebuia întîi să urmărim personajul pînă la colţul unei străzi, să-l facem să cotească după colţ şi abia într-o altă secvenţă să tăiem scena imediat după plecarea sa".

Spectatorii africani nu pot accepta rolul nostru de consumatori pasivi faţă de film

Un aspect fundamental al oricărei participări a unui public alfabetizat este acceptarea totală a unui rol de consumator pasiv în faţa unei cărţi sau a unui film. Dar un public african nu a avut acest antrenament, necesar pentru a urmări în tăcere şi fiecare pentru sine derularea unei naraţiuni.

„Acesta este un fenomen important. Un public african nu şade tăcut, fără să participe. Lui îi place să participe la spectacol, astfel încît persoana care arată filmul şi face comentariile trebuie să ştie să facă dovadă de flexibilitate, stimulînd publicul şi provocînd reacţiile sale. Într-o scenă în care un personaj cîntă, cîntecul trebuie cîntat şi publicul invitat să cînte şi el. Trebuia să ţinem seama de acest fel de participare încă la turnarea filmului şi s-o facem posibilă. Trebuia să instruim comentatorii foarte amănunţit, atît în ce priveşte semnificaţia filmului, cît şi în ce priveşte modul de a-l prezenta diverselor tipuri de public. Aceşti comentatori erau învăţători africani, pe care îi supuneam unui antrenament special".

Dar, chiar dacă este antrenat să urmărească un film, indigenul din Ghana este incapabil să înțeleagă bine un film despre nigerieni. El nu poate generaliza experiența sa de la un film la altul, atît este de adîncă angajarea lui în fiecare din experiențele pe care le trăiește. Această angajare empatică, proprie oricărei societăți orale și omului audiotactil, se năruiește sub influența alfabetului fonetic, care își trage componenta vizuală din complexul senzorial. Aceasta ne îndeamnă să mai cităm un alt pasaj din comunicarea în care Wilson explică faptul că tehnica lui Chaplin se pretează la turnarea de filme pentru un public indigen. Toată povestea este cuprinsă în gesturi, complicate, dar precise. Wilson a constatat incapacitatea africanilor de a urmări intrigi complexe și, totodată, subtilitatea lor în jocul dramatic.

„În acel moment nu știam un lucru pe care ar fi trebuit să-l știm, și anume că spectatorii aceștia pot fi artiști excelenți. Într-o societate analfabetă, o parte din educația copilului constă în a învăța să joace un rol ; el trebuie să învețe să joace rolul celor mai în vîrstă în anumite situații. Din fericire, am descoperit un lucru, că desenele animate erau foarte ușor accesibile. Acest lucru ne-a intrigat, pînă am descoperit că jocul cu marionetele este foarte răspîndit la ei".

Acest amănunt este mult mai important decît a bănuit Wilson. Dacă ar fi avut la dispoziție un televizor, ar fi fost mirat să descopere că africanii se adaptează mai ușor la televiziune decît la cinematograf. La cinematograf, de fapt, spectatorul este aparatul de luat vederi, și omul nealfabetizat nu se poate folosi de ochii lui ca de un aparat de luat vederi. Dar în cazul televiziunii, spectatorul este ecranul. Și televiziunea este bidimensională și sculpturală în contururile ei tactile. Televiziunea nu este un mediu narativ, ea este mai puțin vizuală decît audiotactilă. De aceea, ea este empatică, și desenul animat este modul optim al imaginii de

televiziune. Desenul animat place indigenilor cum le place copiilor noştri, pentru că în el elementul vizual este atît de redus, încît spectatorul are la fel de mult de lucru ca la un joc de cuvinte încrucişate [1].

Mai important este că contururile foarte clare din filmul de desene animate, ca şi cele ale desenelor rupestre, constituie o zonă de interacţiune a simţurilor avînd un puternic caracter haptic sau tactil. Aceasta înseamnă că arta desenatorului şi cea a celatorului sau gravorului sînt eminamente tactile şi palpabile. Chiar şi geometria euclidiană, judecată după criterii moderne, este foarte tactilă.

Problema discutată aici este tratată de William Ivins Jr. în *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions* (Artă şi geometrie : un studiu despre intuiţiile spaţiului). El explică de ce grecii nu au exprimat niciodată anumite ipoteze inerente noţiunii lor de spaţiu : „Grecii nu au menţionat niciodată, în axiomele şi postulatele geometriei lor, ipoteza lor fundamentală a congruenţei, şi totuşi... congruenţa este unul din elementele fundamentale ale geometriei greceşti şi are un rol hotărîtor în forma ei, în influenţa şi în limitările ei" (p. 10). Congruenţa constituia o dimensiune vizuală nouă şi pasionantă, pe care nu o cunoşteau societăţile auditiv-tactile. Cum spune Ivins : „Spre deosebire de ochi, mîna singură este incapabilă să descopere dacă trei obiecte sau mai multe sînt aliniate" (p. 7). Este foarte evident motivul pentru care Platon refuza intrarea în Academia sa celor „lipsiţi de cunoştinţe de geometrie". Un motiv similar l-a făcut pe muzicianul vienez Carl Orff să refuze să predea muzică în şcoala sa unor copii care au şi învăţat să citească şi să scrie. El crede că atitudinea vizuală pe care ei au adoptat-o astfel împiedică total-

[1] Pentru date suplimentare despre noua orientare în spaţiu în vizionări TV, vezi H.M. McLuhan. *Inside the Five Sense Sensorium*, în *Canadian Architect*, iunie 1961, vol. 6, nr 6, p. 49—54.

mente dezvoltarea aptitudinilor lor muzicale tactil-auditive. Ivins explică apoi de ce noi concepem în mod iluzoriu spaţiul ca un fel de container independent, în timp ce în realitate spaţiul este „o calitate sau o relaţie a lucrurilor şi nu are fără acestea nici o existenţă“ (p. 8). În comparaţie cu secolele următoare, „grecii erau orientaţi tactil şi..., ori de cîte ori puteau alege între un mod de gîndire tactil şi unul vizual, ei alegeau în mod instinctiv pe cel tactil“ (p. 9—10). Acesta a fost cazul şi în experienţa occidentală, chiar multă vreme după Gutenberg. Cercetînd istoria geometriei greceşti, Ivins face următoarea observaţie: „În repetate rînduri, în cursul a şase sau şapte secole, grecii au ajuns în pragul geometriei moderne, fără să poată vreodată, împiedicaţi fiind de ideile lor metrice muscular tactile, să deschidă această poartă şi să pătrundă în marile spaţii ale gîndirii moderne“ (p. 58).

Cînd tehnologia extinde unul din simţurile noastre, cultura este supusă unei transformări la fel de rapide ca însuşirea noii tehnologii

---

Deşi tema principală a acestei cărţi este Galaxia Gutenberg, adică o configuraţie de evenimente posterioare universului culturii alfabetice sau „scribale“, este important să ştim de ce fără alfabet n-ar fi existat Gutenberg. Urmează că noi trebuie să avem o oarecare idee despre condiţiile perceptive şi culturale

care fac, în general, posibile scrierea şi uneori scrierea alfabetică[1].

Descrierea pe care o face Wilson anilor îndelungaţi de antrenament al percepţiei de care au nevoie africanii adulţi pentru a reuşi să „vadă" filmele seamănă punct cu punct cu descrierea dificultăţilor pe care le au occidentalii adulţi cu arta „abstractă". În 1925, Bertrand Russell scria pe prima pagină a cărţii sale *ABC of Relativity* (Abecedarul relativităţii):

„Multe din ideile noi pot fi exprimate într-un limbaj nematematic, dar ele nu sînt mai uşor de înţeles datorită acestui fapt. Ceea ce se cere este schimbarea imaginii noastre asupra lumii. O schimbare asemănătoare cu cea impusă de Copernic, cînd el a proclamat că Pămîntul nu este imobil... Pentru noi, astăzi, această idee nu prezintă dificultăţi, deoarece noi am asimilat-o înainte ca deprinderile noastre mentale să fi fost fixate. La fel, ideile lui Einstein vor apărea mai uşor de înţeles generaţiilor care vor fi crescut în mijlocul lor, în timp ce pentru noi un anumit efort de reconstruire imaginativă este inevitabil".

Se poate spune, mai simplu, că apariţia unei noi tehnologii care extinde asupra lumii sociale unul din simţurile noastre provoacă, într-o cultură, noi relaţii între simţuri. Efectul produs se poate compara cu modificarea pe care o provoacă adăugirea unei note într-o melodie. Dar cînd, într-o cultură dată, relaţiile dintre simţuri se modifică, atunci ceea ce părea pînă în acel moment foarte limpede poate deveni deodată confuz, iar ceea ce fusese vag sau opac poate deveni translucid. Heinrich Wölfflin a rezumat chestiunea într-o carte revoluţionară, publicată în 1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Principii fundamentale

---

[1] Prin 1403, coreenii fabricau caractere din metal cu ajutorul unor ponsoane şi matriţe *(The Invention of Printing in China and Its Spread Westward* de T. F. Carter). Carter nu s-a ocupat de relaţia alfabet-tipar şi, probabil, nu ştia că scrierea coreeană trece drept o scriere alfabetică.

ale istoriei artei) (p. 62) : „Ceea ce contează în ultimă instanţă nu este faptul obiectiv, ci efectul produs“. Wölfflin şi-a început studiul pornind de la descoperirile sculptorului Adolf von Hildebrand, care în *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (Problema formei în arta figurativă) a explicat pentru prima oară dezordinea existentă în percepţia obişnuită a simţurilor umane şi rolul artei în eliminarea acestei dezordini. Hildebrand a arătat că tactilitatea constituie un fel de sinestezie sau interacţiune a simţurilor şi, ca atare, este sursa celor mai bogate efecte artistice. Slaba claritate a imaginilor tactile îl obligă pe spectator să preia un rol de participant activ. Cînd africanii privesc un film ca şi cum cinematograful ar fi o formă artistică săracă în detalii, care cere o participare activă, noi rîdem de această nepotrivire între noi şi ei. A pleca de la efect mai curînd decît de la cauză a fost pentru noi, occidentalii de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, un nou mod de a proceda, care va fi tratat mai amplu în altă parte în această carte.

Cartea lui Georg von Bekesy *Experiments in Hearing* (Experienţe în domeniul auzului) oferea pentru problema spaţiului un răspuns contrar celui pe care-l dau Carothers şi Wilson. În timp ce aceştia încearcă să vorbească de percepţia oamenilor nealfabetizaţi în termenii experienţei culturii alfabetizate, profesorul von Bekesy tratează spaţiul acustic în termenii proprii ai acestuia. Ca unul căruia îi sînt familiare spaţiile auditive, el este foarte conştient de dificultatea de a vorbi despre spaţiul auzului, pentru că acusticul este în mod necesar o lume în „adîncime“. Este foarte interesant că, în tentativa sa de a explica natura auzului şi a spaţiului acustic, profesorul von Bekesy evită în mod deliberat punctul de vedere şi perspectiva şi preferă un cîmp în chip de mozaic. În acest scop el recurge la pictura bidimensională ca mijloc de a revela adîncimea rezonantă a spaţiului acustic. Iată propriile sale cuvinte (p. 4) :

„Putem distinge două metode de abordare a unei probleme. Una, care poate fi numită teoretică, constă în a formula problema în termenii a ceea ce este deja cunoscut, de a face apoi adăugiri sau extinderi pe baza unor principii admise şi de a proceda, în sfîrşit, la verificarea experimentală a acestor ipoteze. Cealaltă, care poate fi numită metoda mozaicurilor, tratează fiecare problemă în sine, cu puţine referiri la domeniul din care problema face parte şi caută să descopere relaţii şi principii valabile în interiorul domeniului considerat".

Von Bekesy dă după aceea exemplul a două forme de pictură :

„O strînsă analogie cu aceste două metode de abordare poate fi găsită în domeniul artei. Între secolul al XI-lea şi secolul al XVII-lea, arabii şi persanii au dezvoltat cu mare măiestrie artele descriptive... Mai tîrziu, în timpul Renaşterii, a apărut o nouă formă de reprezentare, în care s-a făcut încercarea de a da unitate şi perspectivă tabloului şi de a înfăţişa atmosfera... În domeniul ştiinţei, o nouă problemă poate fi rezolvată prin încercarea de a o încadra în ansamblul datelor cunoscute dacă s-au realizat progrese importante şi au fost descoperite cele mai multe dintre variabilele referitoare la problema care ne interesează. Dacă, dimpotrivă, ansamblul datelor este nesigur şi numărul variabilelor este prea mare, este cu mult mai uşoară metoda mozaicurilor".

Metoda mozaicurilor nu este numai „mult mai uşoară" în studiul simultaneităţii, respectiv al cîmpului acustic ; este şi singura metodă valabilă. Mozaicul sau pictura „bidimensională" este, într-adevăr, acea formă a artei în care slăbirea componentei vizuale, ca atare, permite o interacţiune maximă a tuturor simţurilor. Acesta a fost modul de a picta „de la Cézanne încoace" ; obiectul se pictează mai curînd ca şi cum l-ai ţine în mînă decît ca şi cum l-ai vedea.

O teorie a schimbării culturale este imposibilă fără cunoașterea schimbărilor ce intervin în relațiile dintre simțuri ca urmare a diferitelor exteriorizări ale simțurilor noastre

Este cazul să stăruim ceva mai mult asupra acestui punct, căci vom vedea că, de la descoperirea alfabetului, în lumea occidentală a dominat o tendință constantă spre separarea simțurilor, funcțiilor, operațiilor, stărilor emoționale și politice, precum și sarcinilor, ceea ce a dus la acea fragmentare care s-a încheiat, după Durkheim, în *anomia* secolului al XIX-lea. Paradoxul pe care îl prezintă profesorul von Bekesy constă în aceea că mozaicul bidimensional este, în realitate, o lume multidimensională, cu rezonanță interstructurală. Lumea tridimensională a spațiului pictural constituie, într-adevăr, o iluzie abstractă, construită pe separarea completă a văzului de celelalte simțuri.

Aici nu este vorba de valori sau de preferințe. Este însă necesar, pentru orice altă formă de înțelegere, să știm de ce desenele „primitive" sînt bidimensionale, în timp ce pictura omului alfabetizat tinde spre perspectivă. Fără a ști aceasta nu vom putea înțelege de ce oamenii au încetat de a fi „primitivi", adică orientați din punct de vedere senzorial spre acustic și tactil. Nici nu vom putea înțelege vreodată de ce „de la Cézanne" omul a preferat modurile acustic-tactile modurilor vizuale de conștiință și organizare a experienței. Cînd vom fi elucidat această problemă, ne va fi mult mai ușor să abordăm rolul pe care alfabetul și tiparul l-au jucat în atribuirea unui loc dominant simțului văzului în artă, în limbaj și în ansamblul vieții politice și sociale. Căci, atîta

vreme cît oamenii nu au dat o valoare deosebită componentei vizuale, comunitățile lor nu au cunoscut decît organizarea tribală. Detribalizarea individului a fost totdeauna, cel puțin în trecut, legată de o intensificare a vieții vizuale, provocată de scriere, și numai de scrierea de tip alfabetic. Scrierea alfabetică, într-adevăr, nu este numai unică, ea este și tîrzie. Multe alte scrieri au existat înaintea ei. De fapt, orice popor care încetează să fie nomad și trece la un mod de viață sedentar este gata să inventeze scrierea. Popoarele în întregime nomade nu au avut scriere, după cum nu au avut nici arhitectură, fiind incapabile să conceapă „spațiul închis". Căci scrierea este o „închidere" vizuală a unor spații și simțuri nevizuale. Ea este, de aceea, o abstragere a vizualului din interacțiunea obișnuită a simțurilor. În timp ce cuvîntul este o extensiune (sau o expresie) a tuturor simțurilor noastre deodată, scrisul abstrage ceva din vorbire.

Astăzi este mai ușor să sesizăm această tehnologie specifică a scrierii. Noile instituții de învățămînt care predau citirea rapidă utilizează tehnica disocierii mișcărilor ochiului de verbalizarea interioară. Vom vedea mai încolo că în antichitate și în evul mediu lectura se făcea cu glas tare. Odată cu apariția tiparului, ochiul și-a putut accelera mișcarea, în timp ce vocea se estompa. Verbalizarea interioară continua, totuși, să pară inseparabilă de parcurgerea orizontală a fiecărui rînd dintr-o pagină. Astăzi, noi știm că lectura verticală permite disocierea acțiunii ochiului de verbalizare. Această practică împinge, bineînțeles, tehnologia alfabetică a separării simțurilor la un grad maxim de inanitate, dar ea ne ajută să înțelegem cum a putut în genere să apară scrierea.

Într-o comunicare intitulată *Istoria teoriei informației*, prezentată la Royal Society în 1951, E. Colin Cherry de la Universitatea din Londra a observat că „pentru primii inventatori o mare dificultate a constat în incapacita-

teă de a disocia structurile mecanice de formele animale. Inventarea roţii a fost o primă încercare remarcabilă şi timpurie a unei asemenea disocieri. Marele avînt al invenţiilor, început în secolul al XVI-lea, s-a întemeiat pe o treptată disociere a maşinii de forma animală". Tiparul a constituit prima mecanizare a unei vechi meserii şi a dus fără efort la mecanizarea în continuare a tuturor meseriilor. Fazele moderne ale acestui proces constituie tema cărţii lui Siegfried Giedion : *Mechanization Takes Command* (Mecanizarea ia comanda).

Totuşi, Giedion este preocupat de o stabilire minuţioasă a etapelor prin care, în veacul trecut, s-au folosit mecanismele pentru a restabili forma organică :

„Se cunosc experienţele lui Edward Muybridge din anii '70 ai veacului trecut asupra mişcărilor oamenilor şi animalelor. El a instalat la intervale de 30 cm unul de altul o serie de 30 de aparate de luat vederi, ale căror obturatoare se declanşau printr-un efect electromagnetic, pe măsură ce obiectul în mişcare trecea prin faţa obiectivului... Astfel, fiecare imagine reprezenta obiectul într-o fază izolată, aşa cum fusese fixat de fiecare aparat fotografic" (p. 107).

Cu alte cuvinte, obiectul era tradus din forma sa organică sau simultană într-o formă statică sau picturală. Dacă facem să se rotească o secvenţă de asemenea spaţii statice sau picturale cu o viteză suficientă, se creează iluzia unui tot organic sau a unei interacţiuni a spaţiilor. În acest fel, roata devine, în cele din urmă, mijlocul prin care cultura noastră se depărtează de maşină. Dar roata se poate din nou confunda cu formele animale numai datorită aplicării electricităţii. De fapt, roata este astăzi, în epoca electricităţii şi a rachetelor, o formă desuetă. Aşa cum vom vedea în repetate rînduri, hipertrofia este simptomul desuetudinii. Tocmai pentru că roata se întoarce acum, în veacul al XX-lea, la forma organică, este uşor pentru noi să înţelegem cum a „in-

ventat-o“ omul primitiv. Orice ființă în mișcare poate fi considerată ca o roată, în sensul că repetiția unei mișcări presupune un principiu ciclic și circular. Astfel, melodiile popoarelor alfabetizate sînt cicluri repetabile, în timp ce muzica popoarelor primitive nu are forme ciclice repetitive și abstracte, ca melodia. Într-un cuvînt, invenția este transpunerea sau traducerea unui fel de spațiu în alt fel de spațiu.

Giedion consacră un pasaj operei fiziologului francez Etienne-Jules Morey (1830—1904), care a inventat miograful pentru înregistrarea mișcării mușchilor : „Morey se referă conștient la Descartes, dar, în loc să reprezinte grafic secțiuni, el traduce mișcarea organică într-o formă grafică“ (p. 19).

Conflictul, tipic pentru secolul al XX-lea, dintre fronturile culturii alfabetice și electronice conferă cuvîntului tipărit un rol hotărîtor în frînarea întoarcerii noastre în „Africa din noi“

Inventarea alfabetului, ca și inventarea roții, a însemnat transpunerea sau reducerea unei interacțiuni complexe, organice de spații într-un spațiu unic. Alfabetul fonetic a redus folosirea concomitentă a tuturor simțurilor, care este exprimarea orală, la un simplu cod vizual. Astăzi, o asemenea transpunere poate fi efectuată, într-un sens sau într-altul, printr-o multitudine de forme spațiale, pe care le numim mijloace sau „medii“ de comunicare. Dar fiecare din aceste spații are proprietăți specifice și acționează pe căi specifice asupra celorlalte simțuri ale noastre.

Astăzi ne este uşor să înţelegem cum a fost inventat alfabetul, deoarece, cum a subliniat A. N. Whitehead în *Science and the Modern World* (Ştiinţa şi lumea modernă) (p. 141), marea descoperire a secolului al XIX-lea a fost descoperirea metodei de a descoperi :

„Cea mai mare invenţie a secolului al XIX-lea a fost inventarea metodei de a inventa. S-a născut o nouă metodă. Pentru a înţelege epoca noastră, trebuie să neglijăm în detaliile lor toate inovaţiile, cum sînt căile ferate, telegraful, radioul, maşinile de tors, coloranţii sintetici. Trebuie să ne concentrăm asupra metodei înseşi ; aceasta este adevărata noutate care a zdruncinat temeliile vechii civilizaţii... Un element al noii metode este tocmai descoperirea modului de a trece peste prăpastia dintre ideile ştiinţifice şi produsul final. Este un procedeu de atacare sistematică a dificultăţilor, una după alta".

Metoda invenţiei constă, cum a demonstrat-o Edgar Poe în *Philosophy of Composition* (Filozofia compunerii), pur şi simplu în a începe cu soluţia problemei sau cu efectul pe care vrei să-l produci. De aici te întorci, pas cu pas, la punctul de la care trebuie să începi pentru a găsi soluţia sau a produce efectul căutat. Aceasta este metoda romanului poliţist, a poeziei simboliste şi a ştiinţei moderne. Totuşi, pentru a înţelege originea şi efectele unor invenţii ca roata şi alfabetul, a fost necesară depăşirea acestei metode de inventare, a fost nevoie de un nou pas realizat de secolul al XX-lea. În ce constă acest nou pas ? Nu ne mai întoarcem înapoi de la *produs* la punctul de plecare, ci urmărim *procesul* însuşi, izolat de produs. A urmări contururile procesului, ca în psihanaliză, este singura posibilitate de a evita consecinţele procesului, şi anume nevroza sau psihoza.

Obiectivul cărţii de faţă constă în a studia, în primul rînd, faza tipografică a culturii alfabetice. Or, faza tipografică este confruntată astăzi cu noile forme organice şi biologice ale

lumii electronice. Aceasta înseamnă că acum, la apogeul dezvoltării ei mecanice, lumea este, aşa cum a explicat Teilhard de Chardin, întrepătrunsă de electrobiologie. Şi tocmai această răsturnare de caracter face ca epoca noastră să prezinte „paralelisme" cu culturile nealfabetice. Nu mai avem dificultăţi în înţelegerea experienţei indigene sau nealfabetice, tocmai pentru că le-am recreat prin mijlocirea electronicii în propria noastră cultură (deşi starea postalfabetică prezintă forme de interdependenţe cu totul diferite de starea prealfabetică). De aceea, pentru înţelegerea erei Gutenberg, nu este lipsit de interes să zăbovim asupra fazelor timpurii ale tehnologiei alfabetice.

Iată ce spune Colin Cherry despre începuturile scrierii :

„O istorie amănunţită a limbilor vorbite şi scrise nu ar fi prea relevantă pentru subiectul nostru, totuşi, există unele fapte interesante care ne pot servi drept punct de plecare. Textele timpurii ale civilizaţiilor mediteraneene erau constituite din imagini, scrierea era «logografică» : desene simple reprezentau obiecte, precum şi, prin asociaţie, idei, acţiuni, nume şi aşa mai departe. În continuare, ceea ce este mult mai important, s-a dezvoltat scrierea fonetică, în care fiecare sunet era reprezentat de un simbol. Cu trecerea timpului, din cauza dificultăţii de a folosi pentru scriere o daltă sau o trestie, desenele au fost reduse la simboluri mai convenţionale, iar scrierea fonetică a fost simplificată, reducîndu-se la un set de două sau trei duzini de litere alfabetice, împărţite în consoane şi vocale.

Scrierea hieroglifică egipteană ne oferă exemplul extrem a ceea ce este azi numit *redundanţă* în limbaje şi coduri ; una din dificultăţile descifrării inscripţiei de la Rosetta consta în faptul că fiecare silabă era reprezentată de mai multe simboluri de uz curent, pentru a asigura înţelegerea deplină a cuvîntului (transcrierea literală ar da o impresie de bîlbîială). Pe de altă parte, limbile semitice dovedesc că fenomenul de redundanţă a fost sesizat de timpuriu. Vechea scriere ebraică nu are vocale ; nici ebraica modernă nu le

are, cu excepţia cărţilor pentru copii. Numeroase alte scrieri vechi nu aveau vocale. Slava veche a păşit mai departe în ce priveşte condensarea : în textele religioase, cuvintele des folosite erau prescurtate, reduse la cîteva litere, aşa cum astăzi prescurtăm kg sau cm sau folosim — din ce în ce mai des — iniţiale, ca S.U.A. sau U.N.E.S.C.O."

Dar nu evitarea redundanţei este cheia alfabetului fonetic şi a efectelor sale asupra persoanelor şi societăţilor. „Redundanţa" este un concept de „conţinut", deci o moştenire a tehnologiei alfabetice. Aceasta înseamnă că orice scriere fonetică este un cod vizual al limbii vorbite. Vorbirea este „conţinutul" scrierii fonetice, dar ea nu este conţinutul nici unui alt fel de scriere. Scrierile pictografice sau ideografice sînt *Gestalt*-uri (imagini) sau instantanee a diverse situaţii, personale sau sociale. De pildă, o idee destul de clară despre formele nealfabetice de scriere ne-o dau formulele moderne de tipul $E = MC^2$ sau „figurile de retorică" eline sau romane. Asemenea ecuaţii sau figuri nu au conţinut, dar sînt structuri comparabile cu anumite melodii, care evocă o lume a lor proprie. Figurile retorice sînt atitudini ale minţii, ca hiperbola, ironia, litota, metafora sau metonimia. Orice fel de scriere pictografică constituie un balet de astfel de atitudini, care satisface preferinţa noastră modernă pentru sinestezia şi plenitudinea experienţei audio-tactile în mai mare măsură decît forma alfabetică aridă şi abstractă. Ar fi bine dacă astăzi copiii ar învăţa un număr de ideograme chinezeşti şi hieroglife egiptene, pentru a înţelege mai bine alfabetul nostru.

Colin Cherry omite, aşadar, aspectul esenţial legat de caracterul unic al alfabetului nostru, anume acela că disociază nu numai imaginea de sunet, dar desparte şi orice înţeles de sunetul literelor, pînă ce nu mai rămîne decît relaţia dintre litere şi sunete, deopotrivă lipsite de sens. Atîta vreme însă cît vreun înţeles mai ră-

mîne legat de imagine sau sunet, divorţul dintre văz şi celelalte simţuri rămîne incomplet, cum este cazul în toate formele de scriere, în afară de alfabetul fonetic.

Eforturile actuale de reformare a alfabetului şi ortografiei deplasează accentul de pe vizual pe auditiv

---

Este interesant de constatat că astăzi asistăm la o nelinişte crescîndă în legătură cu disocierea simţurilor provocată de alfabet. La pagina 91 prezentăm un exemplu al unei încercări recente de creare a unui nou alfabet, care să dea scrierii noastre un caracter mai fonetic. Această ilustraţie are caracterul textural şi tactil al unei pagini de manuscris vechi. În dorinţa noastră de a restaura întrucîtva unitatea interacţiunii simţurilor noastre, ne adresăm manuscriselor vechi, care trebuie citite cu glas tare pentru a putea fi citite în genere. Paralelă cu această dezvoltare extremă este dezvoltarea noilor institute în care se predă citirea rapidă. Aici înveţi cum să mişti ochii pe pagină astfel încît să eviţi orice verbalizare interioară şi orice început de mişcare a laringelui care însoţeşte cursa noastră cinematică de la stînga la dreapta şi care realizează astfel acel flux sonor, la nivel spiritual, pe care îl numim lectură.

Lucrarea cea mai importantă pe care o avem despre literele fonetice este *The Alphabet* (Alfabetul) de David Diringer. El începe precum urmează :

„Alfabetul este ultimul sistem de scriere, cel mai evoluat, cel mai comod şi cel mai uşor adaptabil. Scrierea alfabetică este astăzi folosită de popoarele civilizate

în toată lumea ; ea se învață cu ușurință în copilărie. Ea are, în mod evident, enormul avantaj de a folosi litere ce reprezintă sunete izolate, și nu idei sau silabe ; nici un sinolog nu cunoaște toate cele aproximativ 80 000 de simboluri ale scrierii chineze. Este greu să stăpînești chiar cele 9 000 de simboluri folosite practic de intelectualii chinezi. Este infinit mai simplu să folosești numai 22, 24 sau 26 de semne ! Alfabetul poate fi, de asemenea, adaptat fără mari dificultăți pentru alte limbi : același alfabet este folosit actualmente pentru engleză, franceză, italiană, germană, spaniolă, turcă, poloneză, olandeză, cehă, croată, velșă, finlandeză, maghiară și alte limbi, fiind derivat din alfabetul folosit pe vremuri de evrei, fenicieni, arameeni, elini, etrusci și romani.
Simplicitatea alfabetului a contribuit la marea răspîndire a scrierii. Ea a încetat să fie privilegiul mai mult sau mai puțin exclusiv al clerului sau al altor clase privilegiate, cum a fost cazul în Egipt, Mesopotamia sau China. Instrucțiunea a devenit în mare măsură învățarea cititului și a scrierii și este accesibilă tuturor. Faptul că scrierea alfabetică a supraviețuit, cu modificări relativ mici, timp de trei milenii și jumătate, cu toată introducerea tiparului, a mașinii de scris și folosirea largă a stenografiei, este cea mai bună dovadă a aptitudinii sale de a răspunde nevoilor întregii lumi moderne. Simplicitatea și adaptabilitatea sa au asigurat victoria alfabetului asupra tuturor celorlalte sisteme de scriere.
Scrierea alfabetică și originile sale constituie în sine o istorie, oferă un domeniu nou de cercetare, pe care savanții americani au început să-l denumească «alfabetologie». Nici un alt sistem de scriere nu are o istorie atît de lungă, de complexă și de interesantă".

Afirmația lui Diringer că alfabetul este acum „folosit de popoarele civilizate în toată lumea" este puțin tautologică, deoarece numai prin alfabet oamenii s-au detribalizat și individualizat, ajungînd la „civilizație". Pe plan artistic, culturile se pot dezvolta mult dincolo de civilizație, dar lipsite de alfabetul fonetic ele rămîn legate de mentalitatea tribală, așa cum s-a

helpiŋ ŧhe bliend man

loŋ agœ ŧhær livd a bliend man. hee livd whær treeʒ and flouerʒ grω; but ŧhe bliend man cωd not see ŧhe treeʒ or flouerʒ.

ŧhe pωr man had tω feel ŧhe wæ to gœ wiŧh hiʒ stick. tap-tap-tap went hiʒ stick on ŧhe rœd. hee waukt slœly.

The New York Times

NEW 43-UNIT ALPHABET: This is a page from a work called "Jesus the Helper," printed in the experimental augmented Roman alphabet in Britain. The alphabet, based largely on phonetics, contains the conventional alphabet with letters "q" and "x" discarded and nineteen new letters added. There are no capital letters. Under the system, the letter "o" is unchanged in the sound of "long," but "ago" is spelled "agoe" with the "o" and "e" joined. Another new letter is an inverted "z,' for sounds like "trees." The conventional "s" is used in words like "see." Other new letters include "i" and "e" joined by a crossbar for words like "blind;" "o" and "u" joined for words like "flowers," and two "o's" that are joined together. In September, about 1,000 British children will start to learn to read with this phonetic, experimental alphabet.

întîmplat cu cea chineză și cea japoneză. Trebuie să repet că ceea ce mă preocupă este procesul separării simțurilor care permite detribalizarea oamenilor. Dacă această detribalizare socială și afirmare a individului constituie „un lucru bun“, nu sînt în măsură să hotărăsc. Dar o cunoaștere a procesului poate elibera chestiunea de înăbușitoarele cețuri moralizatoare care o înconjură acum.

Alfabetul este un agent agresiv și militant de absorbție și transformare a culturilor, cum a arătat-o, primul, Harold Innis

O altă observație a lui Diringer care se cere comentată este faptul că toate popoarele acceptă o tehnică care folosește litere pentru „a reprezenta sunete izolate, și nu idei sau silabe“. Cu alte cuvinte, orice societate care dispune de alfabet poate traduce o cultură vecină în forma ei alfabetică. Contrariul nu este adevărat. Nici o cultură nealfabetică nu poate prelua o cultură alfabetică, deoarece alfabetul nu poate fi asimilat, el poate doar lichida sau reduce. Oricum însă, în epoca noastră electronică s-ar părea că am descoperit limitele tehnicii alfabetice. Nu mai trebuie să ne mire că popoare ca grecii și romanii, care trăiseră experiența alfabetului, s-au orientat în direcția cuceririi și organizării la distanță. În lucrarea sa *Empire and Communications* (Imperiu și comunicații), Harold Innis a aprofundat această temă și a găsit o explicație pe cît de exactă, pe atît de simplă a mitului lui Cadmos. Legenda spune că regele grec Cadmos, care a introdus alfabe-

tul fonetic în Grecia, ar fi semănat dinţi de balaur din care au răsărit bărbaţi înarmaţi (dinţii de balaur reprezintă, probabil, o aluzie la vechile forme hieroglifice). Innis mai explică de ce tiparul duce la naţionalism, şi nu la tribalism, şi, de asemenea, de ce tiparul a creat sisteme de preţuri şi pieţe care nu pot exista fără el. Pe scurt, Harold Innis a fost primul care a atras atenţia asupra faptului că *formele* unei anumite tehnici de medii implică *procesul* de transformare. Cartea de faţă este o notă explicativă la opera sa.

Diringer pune accentul pe un singur aspect în legătură cu alfabetul. Nu importă prea mult cum sau cînd a fost realizat :

„Oricum ar sta lucrurile, trebuie spus că adevărata realizare a acestei invenţii nu constă în crearea *semnelor*. Ea trebuie căutată în adoptarea unui sistem pur alfabetic, care, în plus, reprezenta fiecare sunet printr-un singur semn. Pentru această realizare, care ni se pare astăzi atît de simplă, inventatorul sau inventatorii trebuie aşezaţi printre cei mai mari binefăcători ai neamului omenesc. Nici un alt popor din lume n-a fost în stare să pună la punct o adevărată scriere alfabetică. Popoarele mai mult sau mai puţin civilizate din Egipt, Mesopotamia, Creta, Asia Mică, valea fluviului Indus, China, America Centrală au atins un stadiu avansat în dezvoltarea scrierii, dar nu au putut depăşi un stadiu de tranziţie. Cîteva popoare (vechii ciprioţi, japonezii şi alţii) au dezvoltat o scriere silabică, dar numai geniul semiţilor siro-palestinieni a conceput scrierea alfabetică, din care provin toate celelalte alfabete de astăzi sau din trecut.

Fiecare civilizaţie importantă îşi modifică scrierea şi cu timpul nu se mai poate recunoaşte legătura cu unele scrieri foarte înrudite. Astfel, scrierea brahmică, marea scriere-mamă a scrierilor din India, alfabetul coreean, scrierile mongole sînt derivate din acelaşi izvor ca alfabetele grec, latin, runic, ebraic, arabic, chirilic, deşi este practic imposibil unui profan să vadă o asemănare reală între ele" (p. 216—217).

Printr-un semn lipsit de semnificaţie, legat de un sunet lipsit de semnificaţie, noi am zămislit forma şi semnificaţia omului modern. În cele ce urmează vom urmări pe scurt efectele culturii alfabetice în forma ei manuscrisă în antichitate şi în evul mediu. După aceea ne vom ocupa mai amănunţit de transformarea culturii alfabetice prin apariţia presei de tipar.

Eroul homeric devine un om scindat din momentul în care își asumă un ego individual

---

În cartea sa *Art and Illusion* (Artă și iluzie), E. H. Gombrich scrie (p. 116) :

„Dacă ar fi să rezum ultimul capitol într-o formulă scurtă, aş spune că «creaţia precede imitaţia». Înainte de a fi vrut vreodată să reproducă diversele aspecte ale lumii vizibile, artistul s-a străduit să creeze opere pentru ele înseleʼ... Tocmai violenţa cu care Platon denunţă înşelătoria ne aminteşte faptul, plin de importante urmări, că în perioada în care el scria imitaţia *(mimesis)* era o invenţie recentă. Şi astăzi există numeroşi critici care împărtăşesc aversiunea lui, dintr-un motiv sau altul, dar chiar ei trebuie să admită că există puţine spectacole mai entuziasmante în toată istoria artei ca marea trezire a sculpturii greceşti şi picturii greceşti între secolul al VI-lea î.e.n. şi tinereţea lui Platon, spre sfîrşitul secolului al V-lea".

În *Le peintre et la réalité* (Pictorul și realitatea), Etienne Gilson acordă multă importanţă distincţiei dintre creaţie și imitaţie. Înainte de Giotto, un tablou era un obiect ; de la Giotto la Cézanne, tabloul devine reprezentarea unor

obiecte (Vezi, în cartea lui Gilson, capitolul al VIII-lea despre *Imitaţie şi creaţie).*

După cum vom vedea, în poezie şi în proză a existat aceeaşi dezvoltare spre reprezentare şi naraţiunea direct lineară. Pentru a înţelege acest proces, este esenţial de a sesiza bine că *mimesis* — în sensul pe care îl dă Platon, nu Aristotel — este rezultatul inevitabil al izolării simţului văzului, integrat în mod normal în interacţiunea auditiv-tactilă a simţurilor. Acest proces, provocat de experienţa alfabetului fonetic, smulge societăţile din universul spaţiului şi timpului cosmice sau „sacre“ şi le proiectează într-un spaţiu şi timp detribalizate sau „profane“ ale omului civilizat şi pragmatic. Aceasta este tema lucrării lui Mircea Eliade *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* (Sacrul şi profanul: natura religiei).

În *The Greeks and the Irrational* (Grecii şi iraţionalul), E.R. Dodds vorbeşte de instabilitatea emoţională şi de maniile eroilor homerici: „Şi putem, de asemenea, să ne întrebăm de ce un popor atît de civilizat, cu mintea atît de limpede şi de raţională ca ionienii nu au eliminat din epopeile lor naţionale aceste legături cu Borneo şi trecutul primitiv, după cum au eliminat frica de moarte“ (p. 13).

Pagina lui următoare ne este de un deosebit ajutor:

„«Propriul său comportament... a devenit străin pentru el. El nu-l poate înţelege. Nu este pentru el o parte constitutivă a ego-ului său». Această observaţie este întru totul adevărată şi semnificaţia ei pentru unele din fenomenele pe care le-am cercetat nu poate fi, cred eu, pusă la îndoială. După părerea mea, Nilson are de asemenea dreptate cînd crede că experienţele de acest fel au jucat un rol — împreună cu alte elemente, ca tradiţia minoiană a zeiţelor tutelare — în crearea mecanismului intervenţiei *fizice,* la care Homer recurge atît de frecvent şi, după gustul nostru, deseori inutil. Noi găsim acest procedeu inutil,

deoarece nouă ne pare că maşinăria divină nu face în multe cazuri altceva decît să dubleze o cauzalitate psihologică naturală. Dar n-ar trebui să spunem mai curînd că maşinăria divină «dublează» o intervenţie psihică, adică o prezintă într-o formă picturală concretă ? Asta nu este inutil, pentru că numai pe această cale putea fi făcută sensibilă imaginaţiei ascultătorilor. Poeţii homerici erau lipsiţi de rafinamentul limbajului, de care ar fi avut nevoie pentru a «rezolva» în mod adecvat un miracol pur psihologic. Ce era mai firesc ca ei întîi să îmbogăţească şi apoi să înlocuiască un vechi clişeu şters şi neevocator μένος έμβαλε θνμῶ, făcînd zeul să apară ca o prezenţă fizică şi să-şi îndemne protejatul prin viu grai ? Celebra scenă din cîntul I al Iliadei, în care Atena îl prinde pe Ahile de plete şi îi interzice să-l lovească pe Agamemnon, este mai frapantă decît o simplă presimţire ! Dar Atena este invizibilă pentru toţi, în afară de Ahile : «Nimeni din ceilalţi n-a văzut-o». Aceasta este o indicaţie clară că ea este o proiecţie, expresia picturală a unei presimţiri interioare — a presimţirii pe care Ahile ar fi putut s-o descrie printr-o frază atît de vagă ca ένέπνενσε φεσὶ δαίμων. Cred că, în general, presimţirea sau sentimentul brusc şi inexplicabil al puterii sau pierderea bruscă şi inexplicabilă a judecăţii sînt germenele din care s-a dezvoltat maşinăria divină".

Eroul a devenit un om scindat pe măsură ce a evoluat spre posesiunea unui ego individual. Şi această scindare se manifestă în reprezentarea picturală sau „mecanică" a unor situaţii complexe, pe care omul tribal, auditiv, nu a încercat să le vizualizeze. Aceasta echivalează cu a spune că detribalizarea, individualizarea şi reprezentarea picturală sînt unul şi acelaşi lucru. Lumea magică dispare în măsura în care evenimentele interioare au fost traduse vizual. Dar o asemenea traducere este, totodată, o reducere sau o distorsiune a relaţiilor complexe, care sînt mai din plin simţite cînd există inter-

acţiunea totală, concomitentă a tuturor simţurilor.

Este de înţeles că pentru Platon *mimesis* apărea ca o varietate de reprezentări, îndeosebi vizuale. În cartea a IV-a a *Poeticii*, Aristotel face din *mimesis* centrul întregului său univers cognitiv şi epistemologic, fără s-o limiteze la vreun simţ în mod deosebit. Dar primul şoc al alfabetismului, şi în consecinţă al vederii izolate de celelalte simţuri, i-a părut lui Platon o diminuare a conştiinţei ontologice şi o sărăcire a Fiinţei. Bergson s-a întrebat undeva cum am putea noi să ne dăm seama dacă vreun factor ar dubla viteza *tuturor* fenomenelor din lume ? Foarte simplu, a răspuns el. Am constata o mare pierdere de bogăţie în domeniul experienţei. Aceasta pare să fi fost atitudinea lui Platon faţă de alfabetizare şi *mimesis* — imitaţia vizuală.

Gombrich începe al X-lea capitol din lucrarea sa *Art and Illusion* cu alte observaţii asupra imitaţiei vizuale :

„Capitolul precedent ne-a readus la vechiul adevăr că descoperirea aparenţelor nu se datorează atît de mult unei observări atente a naturii, cît inventării efectelor picturale. Eu cred într-adevăr că scriitorii antici, care mai erau cuprinşi de mirare în legătură cu capacitatea omului de a înşela ochiul, s-au apropiat mai mult de înţelegerea acestei realizări decît mulţi critici ulteriori... Dar, dacă respingem teoria lui Berkeley asupra viziunii, după care noi «vedem» un cîmp plan, dar «construim» un spaţiu tactil, putem poate libera istoria artei de obsesia ei în legătură cu spaţiul şi aduce alte descoperiri în centrul atenţiei, ca, de exemplu, sugerarea luminii sau textului, sau măiestria expresiei fizionomice".

Cartea lui Berkeley *New Theory of Vision* (Noua teorie a viziunii) (1709) este din nou apreciată de psihologii vieţii noastre senzoriale. Berkeley însă nu era preocupat decît să-i com-

bată pe Descartes și pe Newton, care sustrăseseră complet simțul văzului interacțiunii celorlalte simțuri. Pe de altă parte, suprimarea simțului văzului în favoarea complexului audio-tactil produce distorsiunile societății tribale, ale configurației jazzului și ale imitațiilor artei primitive, care ne invadează prin intermediul radioului, dar nu doar „din cauza" radioului [1].

Gombrich nu numai că dispune de informațiile cele mai semnificative asupra apariției modului pictural; el pune și adevăratele probleme. El își încheie cartea *Art and Illusion* cu următorul comentariu (p. 117—118):

„Există, în sfîrşit, istoria picturii greceşti, aşa cum o putem urmări în olăria pictată, care ne vorbeşte despre descoperirea racursiului şi cucerirea spaţiului la începutul secolului al V-lea şi a luminii în secolul al IV-lea... La începutul secolului, Emanuel Loewy a dezvoltat pentru prima dată teoriile sale despre redarea naturii în arta greacă, care subliniau prioritatea formelor conceptuale şi ajustarea lor treptată la aparențele naturale... Dar în sine, aceste teorii explică foarte puţin. Într-adevăr, de ce oare acest proces s-a declanşat comparativ atît de tîrziu în istoria omenirii? În această privință, perspectiva noastră s-a schimbat foarte mult. Pentru greci, perioada arhaică reprezenta zorile istoriei, şi umanismul tradițional încă nu s-a dezbărat de această moștenire. Din acest punct de vedere părea foarte firesc ca trezirea artei, pornind de la forme primitive, să fi coincis cu ascensiunea ansamblului activităţilor pe care umanistul le identifică cu civilizaţia: filozofia, ştiinţa şi poezia dramatică".

---

[1] Articolul lui Georg von Bekesy *Similarities between Hearing and Skin Sensations (Psychological Review,* ianuarie 1959, p. 1—22) permite să se înțeleagă de ce nici unul din simţuri nu poate funcţiona izolat sau scăpa modificărilor pe care le aduc activitatea sau inactivitatea celorlalte simţuri.

Cultura greacă arată de ce aspectele vizuale nu pot interesa un popor înainte ca acesta să-și fi însușit tehnologia alfabetică

Descoperirea că reprezentarea „aspectelor naturale" este cu totul anormală și cu totul imperceptibilă ca atare pentru popoarele nealfabetice a creat anumite tulburări în gîndirea contemporană. Căci aceleași distorsiuni ale realității pe care noi le asociem convențiilor noastre despre percepția vizuală abstractă au invadat matematicile, știința și artele verbale ale logicii și poeziei. În secolul trecut, geometria neeuclidiană, logicile simbolice și poezia simbolistă au făcut aceeași descoperire. Aceasta înseamnă că codificarea „secvențială" vizuală, plană și lineară a experienței nu este decît convențională și că are limite. Ea este astăzi în pericol de a fi înlăturată în toate domeniile experienței occidentale. Am fost multă vreme obișnuiți să-i lăudăm pe greci pentru faptul că au inventat ordinea vizuală în sculptură, în pictură, în științe, precum și în filozofie, în literatură și în politică. Astăzi, deoarece savanții au învățat să mînuiască fiecare simț individual și izolat, ei le reproșează grecilor lașitatea : „Orice ne-ar mai revela în plus istoria, așa cum am reconstituit-o, ea scoate la lumină faptul că arta greacă și geometria greacă au fost bazate pe aceleași intuiții senzoriale muscular-tactile, că în multe cazuri dezvoltarea lor s-a făcut de-a lungul unor linii similare și că limitările lor erau implicite în aceste intuiții" [1].

[1] William Ivins. *Art and Geometry*, p. 59.

Din punctul de vedere al actualei conştiinţe puternice a componentei vizuale a experienţei, grecii pot părea timizi şi nehotărîţi. Dar în faza de manuscris a tehnologiei alfabetice n-a existat nimic destul de intens ca să disocieze în întregime vizualul de tactil. Nici măcar scrierea romană n-a avut puterea să facă aceasta. Abia după experienţa producţiei de masă de litere absolut uniforme şi repetabile a avut loc disocierea simţurilor şi dimensiunea vizuală s-a rupt de celelalte simţuri.

Oswald Spengler nota în *Untergang des Abendlandes* (Declinul Occidentului) (p. 119) lichidarea conştiinţei vizuale încetăţenite în Occident în fizica noastră nouă şi saluta întoarcerea la invizibil cu răcnete tribale de bucurie :

„După ce elementul spaţial sau punctul a pierdut caracterul, care mai era totuşi optic, al întretăierii unor coordonate într-un sistem intuitiv reprezentabil şi a fost definit ca un grup de trei numere independente, nu mai exista nici un obstacol inerent care să împiedice înlocuirea numărului 3 cu unul mai general *n*. A intervenit o inversare a conceptului de dimensiune : numerele de măsurători nu mai reprezintă calităţile optice ale unui punct, în raport cu locul său într-un sistem, ci dimensiuni în număr nelimitat care reprezintă calităţile în întregime abstracte ale unui grup de numere..."

„În întregime abstract" înseamnă aici interacţiunea nevizuală şi rezonantă a auditiv-tactilului, prin mijlocirea căreia electricitatea, şi îndeosebi radioul, aveau să regenereze, după expresia lui Conrad, „Africa din noi" din experienţa occidentală.

S-ar părea că prelungirea unuia sau altuia dintre simţurile noastre printr-un procedeu mecanic, cum ar fi, de pildă, scrierea fonetică, ar putea acţiona ca şi cum ar provoca un fel de rotire a caleidoscopului ce este întregul nostru aparat senzitiv. Apare o nouă combinaţie sau o nouă poziţie relativă a componentelor existente, un nou mozaic al formelor posibile.

Astăzi e uşor de constatat că fiecare tehnologie nouă poate provoca o asemenea schimbare în raporturile dintre simţuri. De ce nu s-a observat aceasta mai de mult ? Poate pentru că schimbările în trecut au avut loc într-un mod oarecum treptat. Acum trăim asemenea succesiuni de noi tehnologii chiar în propria noastră lume şi, pe lîngă aceasta, avem mijloace de a observa atît de multe alte culturi, încît numai o mare neatenţie ne poate face astăzi să scăpăm din vedere rolul noilor mijloace de informaţie în modificarea poziţiei şi relaţiilor simţurilor noastre.

Cel puţin pentru a ne găsi orientarea poate fi de folos să comparăm şi să confruntăm cîteva exemple de literatură şi artă din lumea greacă de curînd alfabetizată, pe de o parte, şi din lumea nealfabetizată, pe de altă parte.

Este, totuşi, semnificativ că romanii au fost mai conştienţi decît grecii de proprietăţile vizuale :

„Lucreţiu nici nu vorbeşte şi nici nu se interesează de problemele reprezentării. Descrierea pe care o face fenomenelor pur optice trece însă dincolo de observaţiile prudente ale lui Euclid. Este o descriere completă nu a conului optic crescînd, ci a contrapărţii acestuia, conul aparent, care se îngustează sau se micşorează. Ideile pe care le exprimă Lucreţiu, un sfert de veac înainte de redactarea operei lui Vitruviu *De Architectura*, sînt echivalentul optic al sistemului de perspectivă descris de acesta“ [1].

De asemenea, romanii au fost mai înclinaţi decît grecii spre acţiune, spre cunoştinţa aplicată şi organizarea lineară a multor nivele ale vieţii. În artă, această tendinţă apare în utilizarea unei succesiuni de planuri, unul în spatele celuilalt, cu scopul ca acţiunea să apară printr-o mişcare oblică sau în diagonală a acestor planuri. John White face o afirmaţie care ilus-

---

[1] John White. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, p. 257.

trează deosebit de bine elementul cel mai izbitor al narațiunii grecești : „Toate formele sînt situate într-un singur plan. Toată mișcarea decurge într-o singură direcție“ (p. 237). Într-o lucrare consacrată în întregime triumfului văzului asupra celorlalte simțuri, White studiază reprezentarea spațiului în antichitate și de atunci încoace. „Motivele geometrice simple, care au apărut pentru prima oară pe delicatele suprafețe curbe ale olăriei antice, nu par să evoce nici o construcție teoretică elaborată. Aceste motive în sine nu ne îndeamnă să ne întrebăm despre natura sistemelor de perspectivă, care, dacă cumva au existat, nu s-au oglindit în nici o operă care ne-a parvenit“ (p. 270).

„Punctul de vedere“ al grecilor atît în artă, cît și în cronologie are puțin comun cu punctul nostru de vedere, dar seamănă mult cu cel al evului mediu

---

White este de părere că, deși în conștiința antichității existau unele elemente de perspectivă, acestea stîrneau prea puțin interes. În Renaștere s-a recunoscut că perspectiva cere un punct de observație *fix*. O asemenea subliniere a unui punct de vedere individual, de la sine înțeles în cultura tiparului, era pur și simplu neinteresantă pentru cultura manuscrisului. Forțele individualismului și naționalismului erau numai latente în exprimarea „scribală“. Căci, în produsul foarte tactil al scribului, cititorul nu găsea vreun mijloc de a disocia vizualul de complexul auditiv-tactil, așa cum avea s-o facă cititorul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea. Mare parte din ce spune Bernard van Groningen asupra

sensului timpului la greci în lucrarea sa *In the Grip of the Past* (În ghearele trecutului) este util pentru a înțelege efectele orientării vizuale în ce privește sentimentul timpului. Cum era de așteptat, noul sentiment grec al ordinii cronologice și al mișcării unidirecționale a evenimentelor se suprapunea concepției mai vechi mitice și cosmice a unui timp simultan, comun tuturor comunităților nealfabetice (p. 17) : „Grecii se referă adesea la trecut și, făcînd acest lucru, ei leagă subiectul pe care îl tratează de o concepție cronologică. Dar, de îndată ce cercetăm sensul real, devine clar că această noțiune nu este temporală și este folosită într-un sens general".

Aceasta înseamnă, în legătură cu timpul, ceea ce ar fi un racursiu fără punct de observație sau punct de fugă fix. Și acesta era, într-adevăr, stadiul abstracției vizuale la greci. Oarecum pe aceeași cale, spune van Groningen, Herodot, „după ce se liberase el însuși de mit și de speculațiile mitice", a făcut o încercare „de a folosi trecutul ca o explicație a prezentului sau, în orice caz, a unei faze mai tîrzii a dezvoltării" (p. 26). Această vizualizare a unor secvențe cronologice este necunoscută societăților orale, după cum este nerelevantă astăzi, în era transmisiei electronice a informației. „Linia narativă" într-o literatură este nemijlocit revelatoare, în același fel ca linia picturală sau sculpturală. Ea spune limpede cît de departe a ajuns disocierea vizualului de celelalte ramuri. Erich Auerbach [1] vede în literatura grecilor aceleași constante de evoluție pe care le găsește și în celelalte arte ale lor. Iată, de pildă, tablourile verticale și plate în care Homer îi pune în scenă pe Ahile și Ulise : „descrieri complet

[1] *Mimesis : Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Mimesis : Reprezentarea realității în literatura occidentală, traducere în limba română de I. Negoițescu, Editura pentru literatură universală, București, 1967). Această carte este închinată unei analize stilistice a liniei narative în literatura occidentală de la Homer pînă în prezent. — *Nota trad*

exteriorizate, o luminare uniformă, o legătură neîntreruptă în care expresia liberă situează toate peripeţiile în prim plan, conferindu-le semnificaţii neechivoce, cu un minimum de dezvoltare istorică şi de perspectivă psihologică..."

Vizualul favorizează explicitul, uniformul şi secvenţialul în pictură, în poezie, în logică, în istorie. Modurile nealfabetice sînt implicite, simultane şi discontinue atît în trecutul primitiv, cît şi în prezentul electronic, pe care Joyce îl numea *„eins within a space"*.

Van Groningen leagă noua idee vizuală și secvenţială a cronologiei de „trezirea simţului ştiinţific în Grecia". Această „trezire", este adevărat, favoriza observaţia precisă a evenimentelor, dar viza mai ales cunoaşterea cauzelor evenimentelor și explicarea lor. Această noţiune vizuală de „cauzalitate" și-a găsit expresia cea mai completă în fizica newtoniană. În *Space and Spirit* (Spaţiu şi spirit), Sir Edmund Whittaker scrie (p. 86) :

„Newtonianismul, ca şi aristotelianismul, încearcă să înţeleagă lumea urmărind legătura dintre evenimente ; aceasta se face ordonînd experienţele noastre conform categoriilor de cauză şi efect şi găsind pentru fiecare fenomen agenţii săi determinanţi sau antecedentele sale. Afirmaţia că această conexiune este universală, că nici un eveniment nu se produce fără cauză constituie *postulatul cauzalităţii*".

Orientarea extrem de vizuală a acestei noţiuni de cauză apare ca fiind cît se poate de inadecvată într-o lume electrică și simultană. Sir Edmund adaugă (p. 87), în opoziţie cu această viziune :

„Astfel, noţiunea de forţă a tins să fie înlocuită cu noţiunile de *interacţiune* şi de *energie*, aparţinînd unui agregat de mai multe particule ; şi, în loc de a considera corpuri izolate sub influenţa unor forţe, fizicienii matematicieni au dezvoltat teorii, ca cea a lui Lagrange în dinamică, în care sînt obţinute ecuaţii matematice în stare să prezică viitorul unui întreg

sistem de corpuri în mod simultan, fără a recurge cîtuşi de puţin la ideile de «forţă» sau «cauză»".

Filozofii presocratici sau prealfabetici, ca şi oamenii de ştiinţă postalfabetici din zilele noastre au numai de ascultat rezonanţa interioară a unei probleme pentru a o face să derive, atît ea, cît şi întregul univers, din apă, din foc sau din vreo altă „funcţie cosmică" unică. Cu alte cuvinte, gînditorii timpului nostru pot la fel de uşor cădea, fără a-şi da seama, în prejudecata acustică a teoriei „cîmpului", după cum grecii au sărit în bălţile vizualităţii abstracte şi ale linearităţii în sens unic. Grecii, spune van Groningen (p. 36—37), cercetau cu pasiune trecutul :

„Ulise nu este de fel aventurierul care, atras de necunoscut, ar vrea să meargă mereu înainte, fermecat de evenimentele viitoare, şi pe care misterele viitorului îl mînă înainte, spre regiuni ce se depărtează continuu. Dimpotrivă, el vrea doar să se întoarcă înapoi ; trecutul îl fascinează ; el vrea să restaureze vechea ordine, călătoreşte pentru că e silit să o facă, împins de mînia lui Poseidon, zeul tărîmului misterios şi necunoscut, care îi atrage pe aventurieri, dar îl sperie pe Ulise. Această nesfîrşită pribegie înseamnă pentru el adversitate şi nenorocire ; întoarcerea — fericire şi pace. Misteriosul viitor îi chinuie inima ; el trebuie să se oţelească împotriva lui ; siguranţa însă şi-o află în trecut, în ceea ce cunoaşte".

Ideea trecutului, descoperit cu ajutorul noii cronologii vizuale ca o zonă îndepărtată a păcii, a fost, într-adevăr, o noutate. Ea ar fi fost imposibilă fără alfabetul fonetic şi constituie o viziune de care foarte greu ne putem imagina astăzi că ar mai putea fi vreodată accesibilă. Analiza lui van Groningen asupra motivelor obsesiei trecutului la greci, care vedeau în el o zonă de securitate ştiinţifică şi psihologică, ne ajută să explicăm atracţia literară firească a tuturor epocilor umaniste pentru ruine. Căci nicăieri trecutul nu vorbeşte atît de elocvent vi-

sării solitare a gînditorului ca în mijlocul ruinelor. Mai este o caracteristică a timpului care aruncă o punte din prezentul grecesc spre trecut : „Timpul discutat are un caracter manifest omogen. El poartă pecetea unei suite neîntrerupte de întîmplări, în care fiecare lucru se află la locul său“ (p. 95).

Aportul artistic și științific al grecilor este posterior asimilării de către ei a alfabetului

Omogenitatea, uniformitatea, repetabilitatea au fost componentele fundamentale ale lumii vizuale, cînd se năștea din matricea audio-tactilă. Asemenea componente, grecii le foloseau pentru a lega prezentul de trecut, dar nu prezentul de viitor. Van Groningen scrie (p. 95) : „Grecul știa cît de nesigur este viitorul, pe cînd orientalul nu o știa ; un trecut calm și un prezent prosper nu constituie nicidecum garanția unui viitor fericit. Astfel, noi putem aprecia valoarea unei vieți umane... numai cînd a devenit întru totul trecută, la moartea omului, cum a fost cazul cu Telos Atenianul“.

Analiza lui William Ivins îl sprijină puternic pe van Groningen, cînd acesta din urmă scrie : „Concepția pe care ei o au despre viitor este, bineînțeles, numai o paralelă așteptată, temută sau dorită, cu trecutul“. Dar elementul vizual din sensibilitatea greacă mai era încă adînc prins în complexul audio-tactil, ceea ce a dat secolului al V-lea grec, ca și epocii elisabetane, caracterul unei sensibilități relativ echilibrate [1]. Că geometria greacă poartă pecetea acestui

[1] Vezi în acest sens *The Shakespearean Moment* de Patrick Cruttwell.

strict paralelism vizual este demonstrat de William Ivins în *Art and Geometry* (p. 57 — 58):

„După lucrările lui Papos din Alexandria, geometrii greci cunoşteau două rapoarte focale, trei secţii conice şi ştiau să vizualizeze transformarea unui cerc în elipsă. Ei cunoşteau de asemenea, şi voi reveni asupra acestei chestiuni, nu numai cazuri particulare de invarianţă a raporturilor anarmonice, dar şi «porismul» lui Euclid, care se apropia extraordinar de mult de teorema lui Desargues. Dar ei concepeau aceste adevăruri ca teze izolate şi fără legătură între ele. Dacă vechii greci ar fi adăugat acestor teze numai ideea că paralele converg la infinit, ei ar fi dispus de echivalente logice ale noţiunilor de bază ale continuităţii geometrice, ale perspectivei şi ale geometriei în spaţiu. Asta înseamnă că în repetate rînduri, în cursul a şase sau şapte secole, ei au atins pragul geometriei moderne, fără să poată, împiedicaţi cum erau de ideile lor metrice, muscular tactile, deschide poarta şi trece pragul, păşind în marile spaţii ale gîndirii moderne".

Reprezentarea uniformităţii, continuităţii şi omogenităţii constituia noul mod de gîndire în logica greacă, aşa cum era şi în geometrie. Jan Lukasiewicz, în *Aristotle's Sylogistic* (Silogistica lui Aristotel), subliniază : „Silogistica, cum o înţelegea Aristotel, cere ca termenii să fie omogeni în raport cu poziţiile lor posibile, ca subiecte şi predicate. Acesta pare să fie adevăratul motiv pentru care termenii singulari au fost omişi de Aristotel" (p. 7). Şi el adaugă : „Cea mai mare slăbiciune a logicii aristotelice constă în aceea că termeni şi teze singulare nu-şi află locul în ea. Care să fi fost cauza ?" (p. 6). Cauza a fost aceeaşi care a determinat toată explorarea pe care au făcut-o grecii pentru a găsi noutăţi în ordinea vizuală şi omogenitatea lineară. Dar analistul nostru mai are o observaţie (p. 15) despre natura inseparabilă a „logicii" şi a facultăţii vizuale abstracte : „Logica formală modernă caută să atingă cea mai mare exactitate posibilă. Acest ţel nu poate fi atins

decît cu ajutorul unui limbaj precis, întemeiat pe semne stabile, perceptibile vizual. Un asemenea limbaj este indispensabil pentru orice ştiinţă". Dar un asemenea limbaj este creat prin excluderea, chiar şi din cuvinte, a tuturor sensurilor, cu excepţia sensului vizual.

Singurul lucru care ne interesează aici este de a stabili amploarea efectului pe care alfabetul l-a avut asupra primilor săi utilizatori. Liniaritatea şi omogenitatea părţilor au fost „descoperiri" sau mai curînd modificări în viaţa senzorială a grecilor, instaurate sub regimul nou al scrierii fonetice. Grecii au exprimat aceste noi moduri de percepţie vizuală în artă. Romanii au extins liniaritatea şi omogenitatea în sfera civică şi în cea militară, în arhitectura arcadei şi a spaţiului închis sau vizual. Ei nu au extins atît „descoperirile" greceşti, cît au suferit acelaşi proces de detribalizare şi vizualizare. Ei au extins liniaritatea la un imperiu şi omogenizarea la producerea în masă de cetăţeni, sculpturi şi cărţi. Astăzi, romanul s-ar simţi ca la el acasă în Statele Unite, pe cînd grecul ar prefera culturile „înapoiate" şi orale ale lumii noastre, cum ar fi Irlanda sau vechiul Sud al Statelor Unite.

Natura şi gradul experienţei alfabetice a grecilor nu au fost destul de intense ca să-i facă apţi să traducă moştenirea lor audiotactilă în spaţiul „închis" sau „pictural", care a devenit larg accesibil sensibilităţii umane abia după apariţia tiparului. Între extrema vizualitate a perspectivei şi suprafeţele plane ale grecilor sau ale artei medievale există o diferenţă de grad de abstracţiune sau disociere a vieţii senzoriale; această diferenţă — o simţim în mod firesc — deosebeşte lumea modernă de lumea antică şi de cea medievală. Deoarece există metode noi, empatice, de analiză a artei şi culturii, metode care ne asigură un acces uşor la toate modalităţile sensibilităţii umane, nu mai sîntem limitaţi doar la perspectiva societăţilor trecute. Noi le recreăm.

Există o similitudine absolută în efectele componentelor vizuale ce apar tot mai puternic în toate sectoarele lumii vechi. Continua creştere a importanţei date impresiilor retiniene, din epoca greacă pînă în epoca romană, a fost semnalată de John Hollander în cartea sa *The Untuning of the Sky* (Dezacordarea cerului) (p. 7):

„Dar, cu excepţia poeziei orale, prealfabetice, existenţa şi folosirea limbajelor scrise complică mai mult studiul poeziei ca expresie sonoră. Vorbit, un poem poate fi considerat ca un act de pronunţare extrem de complex ; forma sa scrisă nu este decît o simplă codificare a sa, cuvînt cu cuvînt, pe o pagină. Poemul va fi deci definit cu ajutorul unor modele de clase de sunete. Chiar dacă se începe cu cea mai timpurie folosire a metrilor greceşti de către romani, analiza literară are de-a face cu poeme ale căror versiuni scrise, sau codificări, cuprind semnificative elemente individuale şi convenţionale, care nu se găseau în versiunile originale, adică orale, şi viceversa. A afirma că atît muzica, cît şi poezia sînt compuse din sunete, fără a specifica gradul pînă la care acest lucru este adevărat, este din această pricină incomplet şi poate induce în eroare. Dificultăţile acestui gen de simplificări sînt cauza confuziilor categoriilor estetice şi în special ale acelora care au dat naştere, de la epoca elenistă încoace, la inutilele conflicte între teoriile europene tradiţionale ale prozodiei. Exemplul clasic al acestui gen de confuzii în istoria noastră literară este cel al punerii semnului egalităţii între ceea ce era de fapt un sistem muzical (metrica greacă) şi un sistem prozodic mai mult grafic (scandarea cantitativă latină). Pare să fie în general adevărat că convenţiile literare străine împrumutate de o limbă, precum şi adaptările şi reînnoirile tradiţiilor vechi invadează structura lingvistică a poeziei la nivelul scrierii. Orice analiză formală aprofundată a structurii poeziei şi a legăturii sale cu limbajul în care este scrisă trebuie să ţină seama de limbajul scris ca de un sistem în sine, în aceeaşi măsură ca de cel vorbit".

Alfred Einstein, în *Geschichte der Musik* (Istoria muzicii), oferă încă un aspect al acestor

schimbări, care evoluează în direcţia organizării vizuale a structurilor muzicale în evul mediu (p. 20) :

„Muzica fiind strict *vocală*, notaţia nu avea indicaţii de ritm ; în schimb, dispunea de acea vizualizare ce făcea vizibile modulaţiile melodiei, care lipsea scrierii antice a notelor. Cu aceasta a devenit baza de nezdruncinat a scrierii moderne a notelor".

Einstein îşi extinde analiza la însuşi domeniul lui Gutenberg (p. 45) :

„Această influenţă internaţională a fost posibilă prin invenţia tehnicilor de imprimare a notelor, către anul 1500. Revoluţia provocată în istoria muzicii a fost la fel de mare ca cea pe care tipărirea de cărţi o provocase în istoria culturii europene în ansamblul ei. La un sfert de secol după primele experienţe ale lui Gutenberg, tipografi germani şi italieni au scos primele cărţi de rugăciune cu notaţii muzicale tipărite. Acest pas esenţial — reproducerea de notaţii muzicale cu indicaţii de măsură cu ajutorul tiparului — a fost făcut la Veneţia de Ottaviano dei Petrucci din Fossombrone... la Veneţia. Veneţia... a rămas centrul principal al tipăririi şi editării muzicii polifonice".

Continuitatea artei greceşti şi a artei medievale a fost asigurată de legătura dintre CAELATURA sau gravură şi miniaturistică

În *Approach to Greek Art* (Studii de artă greacă) (p. 43), Charles Seltman scrie :

„Grecii nu aveau hîrtie ; papirusul, care costa scump, era rezervat pentru documente ; şi apoi era impropriu pentru desen. Tăbliţele cerate nu erau durabile. De fapt, suprafaţa vaselor de lut era hîrtia de desen a artistului... Este semnificativ că de prin anul 650 î.e.n.

olarii atenieni reuşiseră să organizeze un mare comerţ de export, trimiţîndu-şi produsele către Egina, Italia şi Orient".

Seltman ne arată în acest pasaj de ce grecii au profitat mult mai puţin de alfabetizare decît romanii, la care producţia de hîrtie şi comerţul de carte erau organizate pe scară mare. Declinul aprovizionării cu papirus în Imperiul roman tîrziu a fost în repetate rînduri menţionat ca o cauză a „prăbuşirii" acestui imperiu şi a sistemului său de şosele. Şoseaua romană era, de fapt, o şosea a hîrtiei [1] în toate sensurile.

În cartea sa, Charles Seltman vrea mai întîi să stabilească faptul că principalul mod de exprimare al grecilor a fost arta gravorului sau a celatorului mai curînd decît cea a sculptorului :

„Timp de mai bine de patru secole, oamenii au învăţat că obiectele cele mai rafinate ce au fost vreodată făcute de greci au fost sculpturile în marmură. De aceea se putea citi într-o lucrare despre arta greacă,

[1] Tema aceasta e tratată pe larg în *Empire and Communication* de Harold Innis, precum şi în *The Bias of Communication* de acelaşi autor. În capitolul despre *Problema spaţiului* din această carte (p. 92—131), autorul se ocupă de puterea cuvîntului scris de a reduce dimensiunile orale şi magice ale spaţiului acustic : „Tradiţia orală a druizilor, despre care Cezar spunea că avea drept scop să exerseze memoria şi să împiedice ca învăţătura să devină general accesibilă, a dispărut". Iar mai jos : „Dezvoltarea Imperiului roman şi a dreptului roman a reflectat nevoia de instituţii care să corespundă creşterii individualismului şi a cosmopolitismului care au urmat prăbuşirii polisului şi a oraşului-stat" (p. 13). Şi dacă hîrtia şi şoselele au dus la prăbuşirea oraşului-stat şi au aşezat individualismul în locul „animalului politic" al lui Aristotel, „declinul folosirii papirusului, în special după răspîndirea mohamedanismului, a impus folosirea pergamentului" (p. 17). Despre rolul papirusului în comerţul de cărţi, precum şi în menţinerea imperiului vezi, de asemenea, *From Papyrus to Print* de George Herbert Bushvell şi în special *Ancilla to Classical Learning* de Moses Hadas.

scrisă cu vreo douăzeci și ceva de ani în urmă, că «sculptura a fost, din multe puncte de vedere, arta cea mai caracteristică a Greciei... arta care a atins cele mai înalte culmi». Aceasta a fost poziția curentă față de arta greacă. În vîrf, sculptura în piatră și importantele opere de bronz care îi sînt asociate; apoi pictura, din care ne-au rămas mai ales desenele de pe vasele de lut; și, în sfîrșit, artele numite «minore», cuvînt condescendent, care grupează cam prea ușor lucrările gravorilor pe metal sau pe pietre prețioase, ale bijutierilor și ale cizelorilor. Dar corespunde oare această «clasificare» cu părerea pe care grecii înșiși și-o făceau despre artă și despre artiști?
Este sigur că punctul lor de vedere era cu totul altul.
Chiar în îndepărtata epocă de bronz, locuitorii Greciei și ai insulelor grecești aveau foarte mare stimă pentru cei care lucrau cu dibăcie metalele. Arta cizelorilor era, totodată, mister și încîntare, se credea că ei își datoresc arta unor ființe supranaturale, în jurul cărora s-au născut numeroase legende. Existau făpturi numite Dactili, topitori de bronz; Cureți și Coribanți, armurieri; Caberoi, fierari dibaci; Telkines, aurari talentați, care lucrau nu numai aurul, argintul și bronzul, dar făceau armele zeilor și turnaseră primele statui; în sfîrșit, puternicii Ciclopi, care făureau trăsnetele lui Zeus. Toate aceste ființe erau uriași, semizei sau spiriduși puțin cunoscuți, sfinții patroni ai atelierului sau ai fierăriei, ale căror nume însemnau pur și simplu «Degete», «Ciocan», «Clește» sau «Nicovală» și pe care era bine să ți-i faci favorabili. Apoi, cînd epopeele homerice prind să se închege, una din aceste ființe a căpătat o asemenea importanță, încît a dobîndit un rang în Olimp".

În limba latină, ansamblul artelor care constau în stanțarea, cizelarea sau gravarea aurului, argintului sau bronzului, fildeșului sau pietrelor prețioase se numea *caelatura*. Este semnificativ că astăzi găsim cu totul firesc să abordăm anumite opere antice cum o face Seltman:

„Oricît de pasionante ar fi marmurele Partenonului sau anumite pietre de mormînt atice foarte delicate, nu aici trebuie căutată culmea producţiei artistice a secolului al V-lea. Artiştii pe care grecii înşişi îi admirau cel mai mult nu erau zidarii, nici sculptorii, topitorii şi lustruitorii bronzurilor de calitate, ci celatorii“ (p. 72).

Arta celatorului, sau a gravorului, este mai mult tactilă decît vizuală şi corespunde noilor înclinaţii ale epocii noastre a electricităţii. Dar, în ce priveşte tema cărţii de faţă, argumentul lui Seltman este deosebit de pertinent, deoarece el urmăreşte arta celatorului de-a lungul antichităţii greceşti şi latine pînă în evul mediu şi chiar în arta medievală a anluminurii (p. 115) :

„În acea epocă, pictura a atins şi ea un înalt grad de perfecţiune, în special în confecţionarea de miniaturi pe sticlă, pe un fundal cu foi de aur. Se cunoaşte în mod deosebit una, semnată de un grec pe nume Bunneris, care reprezintă o mamă cu doi copii, şi o altă lucrare similară, anonimă, care reprezintă un frumos personaj masculin. Este vorba de o artă rafinată şi aristocratică, din care avea să se dezvolte mai tîrziu arta anluminurii pe pergament ; o artă contemporană cu filozoful Plotin, care a fost mai sensibil la artele frumoase decît au fost vreodată Platon și Aristotel“.

Accentuarea progresivă a vizualului la greci i-a înstrăinat de arta primitivă, pe care epoca electronică o reinventează acum, după ce și-a asimilat cîmpul unificat al simultaneităţii electrice

---

Într-un cuvînt, precăderea artei celatorului este un indiciu al sensibilităţii tactile și o cheie pentru a o înțelege în întrepătrunderea ei cu o

fază incipientă de alfabetizare, fie că e vorba de Grecia, de Roma sau de anluminurile „bidimensionale“ din manuscrisele evului mediu.

Seltman, ca mulţi dintre contemporanii săi, a abordat arta greacă ca o configuraţie sau un mozaic de elemente dintr-un cîmp mai curînd decît în perspectivă. Coexistența și interacțiunea elementelor într-un cîmp plat creează o conştiinţă multisenzorială la mai multe nivele. Această metodă de cercetare are ceva din caracterul spaţiului auditiv, inclusiv şi deschis, cum a arătat Georg von Bekesy în lucrarea sa *Experiments in Hearing* (Experienţe în domeniul auzului). Dar era o metodă folosită în multe locuri, chiar şi de Percy Windham Lewis, analistul critic al reapariţiei spaţiului acustic în secolul al XX-lea, în cartea sa *Time and Western Man* (Timpul şi omul occidental). Şi astfel, Seltman aplică metoda cîmpului acustic chiar şi la istoria originei perspectivei (p. 31) :

„...Homer nu trebuie descris ca un poet mai naiv decît Eschil, ci ca un poet diferit ; Platon nu este un stilist mai avansat decît Tucidide, ci un scriitor diferit, care tratează un subiect diferit ; scrisorile sfîntului Pavel nu sînt mai decadente decît cele ale lui Cicero, ele sînt însă diferite. Teoria progresului şi a decadenţei nu poate fi aplicată literaturilor antice. Sîntem oare îndreptăţiţi să o aplicăm la artele frumoase ? «Dar — s-ar putea replica — de ce să ne neliniştim dacă oamenii nutresc iluzia inofensivă a progresului şi a decadenţei ?» Se vădeşte însă că această iluzie nu este atît de inofensivă pe cît se crede, pentru că ea implică o altă doctrină. Formula cuprinde implicit dogma că primii artişti greci trebuie să fi tins întotdeauna să ajungă la o asemănare cu natura, la o imitaţie conformă a naturii, ceea ce depăşea puterile lor. Dar, ca să ne întoarcem la comparaţia noastră literară, de pildă, nu se afirmă, în mod general, că, în arta dramatică, Eschil ar fi luptat să fie la fel de realist ca Menandru, sau că Shakespeare ar fi vrut să rivalizeze în acest domeniu cu Shaw. Este chiar de imaginat — ba destul de probabil — că Eschil ar

fi respins noua comedie, iar Shakespeare l-ar fi respins pe Shaw".

S-ar putea spune că Seltman joacă simultan pe întreaga claviatură a diverselor interese ale grecilor, pîndind apariţia unei teme noi sau a unei influenţe în această configuraţie complexă. El urmăreşte cum formele poetice sonore se reduc la liniile vizuale simple ale prozei şi citează sculpturile Partenonului ca „un exemplu perfect de proză artistică produsă de greci". El califică drept proză (p. 66) aceste forme reprezentative ale sculpturii din pricina „realismului lor descriptiv" :

„Oricum, se poate afirma că proza literară şi proza artistică au început să apară în Grecia în acelaşi moment ; chiar înainte de sfîrşitul secolului al V-lea, fiecare din ele îşi produsese capodopera : Istoria lui Tucidide şi sculpturile Partenonului. Care să fi fost cauzele adoptării realismului descriptiv în dauna formalismului poetic ? Este inutil să vorbim de dezvoltare sau de creştere, pentru că nici Partenonul nu s-a dezvoltat din Olimpia, după cum nici Istoria lui Tucidide nu s-a născut din dramele lui Eschil. S-ar părea mai curînd că grecii secolului al V-lea, după o primă experienţă în arta realistă, au început s-o găsească mai pe gustul lor decît arta formală, deoarece dobîndiseră o preferinţă pentru verosimil".

O societate nomadă nu poate trăi experienţa spaţiului închis

În loc de a mă servi de incomparabilele comentarii ale lui Seltman asupra artei gravurii greceşti ca de o trambulină spre studiul culturii medievale manuscrise, vreau să mai extind prezentul mozaic documentar. Înainte de a aborda cele cinci secole ale galaxiei Gutenberg, este util

de subliniat indiferenţa profundă a analfabeţilor faţă de valorile vizuale în organizarea percepţiei şi a experienţei. Artistul împărtăşeşte această indiferenţă „de la Cézanne încoace". Marele istoric al artei Siegfried Giedion a extrapolat noua concepţie pe care arta şi-o face „de la Cézanne încoace" despre spaţiu, incluzînd „cultura populară" şi „istoria anonimă". Pentru el, arta este o idee la fel de inclusivă ca *mimesis* pentru Aristotel. El este pe cale de a termina actualmente o lucrare considerabilă, *The Beginnings of Art* (Începuturile artei), pentru a completa analiza artistică pe care o face tuturor formelor abstracte ale mecanizării din secolul al XX-lea. Trebuie să înţelegem strînsa legătură reciprocă dintre universul şi arta omului din peşteri şi interdependenţa organică intensă a oamenilor din epoca electricităţii. Desigur, s-ar putea obiecta că cei ce manifestă tendinţele lirice de a aplauda încercările şovăielnice acustico-tactile ale artei copiilor şi ale artei peşterilor sînt obsedaţi în mod naiv şi necritic de modurile inconştiente ale culturii electrice sau simultane. Dar mulţi din romanticii tîrzii au trăit o puternică emoţie cînd şi-au dat seama brusc că pot să „înţeleagă" arta primitivă. Aşa cum afirmă cu insistenţă Emile Durkheim, omul nu mai putea suporta fragmentarea muncii şi experienţei sale, rezultate din specializarea vizuală. Căci arta cu adevărat „abstractă" este arta realismului şi naturalismului, care se întemeiază pe separarea simţului văzului de interacţiunea ansamblului celorlalte simţuri. Arta aşa-zis „abstractă" este în realitate rodul unei profunde interacţiuni a simţurilor, în care domină în mod variabil auzul sau pipăitul. Aş sugera chiar că „pipăitul" nu este atît un simţ distinct, cît interacţiunea însăşi a simţurilor. Şi de aceea importanţa lui scade cînd se acordă văzului o intensitate deosebită şi abstractă.

Într-un pasaj foarte interesant dintr-o carte în curs de apariţie despre începuturile tiparu-

lui, pasaj publicat în *Explorations in Communication* (p. 71—89), Giedion explică conştiinţa spaţiului pe care o aveau pictorii din peşteri :

„Nu s-a găsit nici o urmă care să ateste că în interiorul peşterilor pictate ar fi locuit oameni. Ele erau locuri sacre, în care se celebrau, prin imagini înzestrate cu o putere magică, ritualuri sacre.

Aceste peşteri nu au spaţiu, în sensul pe care noi îl dăm acestui cuvînt, pentru că în ele domneşte un întuneric veşnic. Peşterile sînt, vorbind în termeni spaţiali, goale. Oricine a încercat, singur, să iasă dintr-o asemenea peşteră va înţelege foarte bine aceasta. Raza slabă de lumină care ţîşneşte din lanterna lui este înghiţită de întunericul înconjurător, şi pereţii stîncoşi ai tunelurilor şi camerelor repercutează în toate direcţiile ecoul întrebării : unde să fie ieşirea din acest labirint ?"

Lumina şi arta peşterilor

„Nimic nu scade mai mult adevărata valoare a artei preistorice decît strălucirea luminii electrice în acest regat al nopţii veşnice. Torţele sau micile lămpi de piatră arzînd grăsimi animale, din care au fost găsite cîteva exemplare, permit să se întrevadă numai în mod fragmentar culorile şi contururile obiectelor reprezentate. Într-o asemenea lumină, dulce şi pîlpîitoare, aceste obiecte redobîndesc o mişcare aproape magică. Sub o lumină brutală, liniile gravate şi chiar planurile colorate îşi pierd din intensitate şi dispar cîteodată cu totul. Numai într-o lumină adecvată, fondul zgrunţuros al desenului nu eclipsează trăsăturile lui fine.

Am spus poate destul pentru a face să reiasă că omul preistoric nu asocia peşterile cu arhitectura. Din punctul său de vedere, peşterile îi puneau pur şi simplu la dispoziţie locuri utilizabile pentru celebrarea artelor sale magice şi el alegea aceste locuri cu cea mai mare grijă".

O gaură în pămînt nu este un spaţiu „închis", pentru că, asemenea unui triunghi sau unui cort conic al pieilor roşii, ea nu face decît

să exprime linii de forţă. Un pătrat nu exprimă linii de forţă, el traduce în termeni vizuali spaţiul tactil pe care îl conţine. Nici o asemenea traducere nu apare înaintea scrierii. Şi oricine îşi dă silinţa să citească *La Division du travail social* (Diviziunea muncii sociale) de Emile Durkheim va descoperi de ce. Într-adevăr, înainte ca viaţa sedentară să permită o oarecare specializare a muncilor umane, nu există nici o specializare a vieţii senzoriale susceptibilă să provoace o creştere a intensităţii vizuale. Antropologii mi-au dat a înţelege că orice fel de gravuri sau de sculpturi constituie deja o indicaţie de tendinţă vizuală. Ar trebui deci să se conchidă că nomazii, care nu cunoşteau defel diviziunea muncii sau a vieţii simţurilor, sînt incapabili să conceapă spaţii rectangulare. Apariţia sculpturii la ei ar dovedi că ei se pregătesc să urce treapta vizualizării, care corespunde cioplirii, scrierii şi realizării spaţiilor închise cu unghiuri drepte. Sculptura, astăzi ca întotdeauna, constituie graniţa dintre spaţiul sonor şi cel vizual, căci sculptura nu este spaţiu închis. Ea modulează spaţiul, cum face sunetul. Arhitectura are, de asemenea, misterioasa dimensiune a graniţei dintre două lumi ale spaţiului. Le Corbusier afirmă că această dimensiune se simte cel mai bine noaptea. Ea vine numai parţial din aspectul vizual.

Cartea lui E.S. Carpenter *Eskimo* se ocupă de concepţiile de spaţiu ale eschimoşilor şi el descrie atitudinea lor complet „iraţională“, sau nevizuală, faţă de formele şi orientările spaţiale :

„N-am auzit niciodată ca un aivilik să descrie spaţiul cu precădere în termeni vizuali. Ei nu consideră spaţiul static şi deci măsurabil ; de aceea, ei nu au unităţi formale pentru măsurarea spaţiului, aşa cum nu au nici diviziuni uniforme ale timpului. Cioplitorului îi sînt indiferente exigenţele ochiului optic, el lasă fiecare bucată să-şi umple propriul spaţiu, să-şi creeze

propria lume, fără legătură cu fundalul sau cu orice element exterior lui... În tradiția orală, povestitorul de mituri vorbește ca o mulțime către o mulțime, nu ca o persoană către o persoană. Vorbirea și cîntul se adresează tuturor... Ca poet, ca povestitor de mituri, ca cioplitor, eschimosul transmite tuturor o tradiție anonimă... Opera de artă poate fi văzută sau auzită la fel de bine din orice direcție".

Orientarea multidirecțională a spațiului său, care este acustică sau auditivă, îi permite eschimosului să se amuze de contorsiunile vizitatorilor, care încearcă să privească imaginile „din direcția bună". Într-adevăr, pagini din reviste ilustrate lipite pe tavanul iglu-ului pentru a preveni infiltrațiile de apă îi îndeamnă adesea pe vizitatorii albi să-și sucească gîtul pentru a le putea examina. În mod cu totul similar, un eschimos poate începe un desen sau o cioplitură pe o parte a unei scînduri și s-o continue pe partea cealaltă. În limba lor nu există încă nici un cuvînt pentru artă : „Fiecare aivilik adult este un excelent cioplitor în os ; cioplitul este o necesitate normală, vitală, întocmai ca scrisul pentru noi".

Giedion urmărește aceleași teme spațiale în *Explorations in Communication* (p. 84) : „Cum este în general cazul în arta preistorică, ochiul vînătorului din epoca glaciară descoperă imagini ale animalelor pe care le caută în însăși structura stîncii. Francezii descriu această utilizare a formelor naturale prin expresia «épouser les contours». Cîteva linii, cîteva lovituri de silex sau ceva culoare sînt suficiente pentru a face să apară animalul". Redescoperirea de către noi a pasiunii pentru contururi este inseparabilă de recunoașterea unei interdependențe și funcții precise, de recunoașterea tuturor formelor ca organice, impuse nouă de valul tehnologiei undelor electromagnetice. Cu alte cuvinte, recuperarea valorilor organice primitive în domeniul arhitecturii și artei stă în centrul presiunii tehnologice a epocii noastre. Și totuși, mai există chiar și astăzi antro-

pologi care atribuie în mod vag omului nealfabetizat percepţii euclidiene ale spaţiului [1]. Şi mulţi alţii formulează cunoştinţele lor despre primitivi prin mijlocirea unor modele de structură euclidiene. Nu este deci de mirare că cercetători de tipul lui Carothers sînt rari. Ca psiholog care a depăşit limitele funcţionale ale domeniului său şi a intrat în zona antropologiei, el a făcut descoperiri la care nu se aştepta. De fapt, puţini oameni sînt la curent cu descoperirile lui. Dacă efectele cuvîntului scris, care substituie dimensiunilor auditive ale experienţei pe cele vizuale, i-ar fi fost cunoscute lui Mircea Eliade, de exemplu, ar mai fi continuat el să depună acelaşi zel pentru „resacralizarea" vieţii umane ?

Primitivismul a devenit clişeul perimat al unei mari părţi din arta şi gîndirea modernă

Este posibil ca întreaga mişcare influenţată de Marinetti şi Moholy-Nagy să fi fost dezorientată de interpretarea greşită a originilor şi cauzelor configuraţiei profane a vieţii, pe de o parte, cît şi ale configuraţiei „sacrale", pe de altă parte. Dimpotrivă, s-ar putea ca aceşti „iraţionalişti" ai veacului nostru — chiar dacă ar recunoaşte acţiunea pur mecanică a tehnicii în „sacralizarea" sau „desacralizarea" vieţii umane — să prefere, totuşi, forma „sacrală" sau auditivă a organizării experienţei. Pe de o parte, este vorba aici de forma de organizare

[1] E. S. Carpenter emite părerea că Vladimir C. Bogaaz (1860—1936) este, probabil, primul care a afirmat că analfabeţii au o concepţie neeuclidiană a spaţiului într-un articol intitulat „Ideas of Space and Time in the Concept of Primitive Religion", în *American Anthropologist"*, vol. 27, nr. 2, aprilie 1925, p. 205—266.

electromagnetică sau electronică, în curs de apariţie, cum o subliniază Teilhard de Chardin ; şi pentru mulţi, noul, ca atare, apare ca un mandat din spaţiul cosmic, chiar dacă este o recădere în formele de conştiinţă prealfabetică. Deşi noi nu acordăm vreo semnificaţie sau importanţă religioasă inerentă nici „sacrului", nici „profanului", cum sînt prezentate de Eliade sau de alţi mistici „iraţionali" contemporani, n-am vrea să depreciem puterea, îndeosebi culturală, a formelor nealfabetice şi alfabetice de viaţă în formarea percepţiilor şi atitudinilor întregii comunităţi umane. Durerosul conflict dintre biserica orientală şi biserica romană, de exemplu, prezintă contradicţia tipică dintre o cultură orală şi una vizuală, care nu are nimic de-a face cu credinţa.

Mă întreb însă dacă nu ar fi timpul să punem aceste „copilării" sub un control rezonabil astfel încît neîncetata spălare a creierului la care ele supun comunitatea umană să devină un proces într-o oarecare măsură previzibil. S-a spus că războiul inevitabil este cel ale cărui cauze nu pot fi cunoscute. Deoarece nu poate exista contradicţie sau ciocnire mai mare între culturile umane decît cea dintre culturile reprezentînd ochiul şi cele reprezentînd urechea, nu este surprinzător că metamorfoza noastră înspre modul vizual al omului modern nu a fost mai puţin chinuitoare decît actuala noastră trecere la modul auditiv al omului electronic. Dar o asemenea trecere comportă deja destule traume interioare şi fără ca culturile auditive şi vizuale să se flageleze reciproc, într-o manifestare excesivă de autoafirmare sadică.

Mircea Eliade face din introducerea sa la *The Sacred and the Profane* un manifest în care proclamă descoperirea tardivă, în secolul nostru, a „sacrului" sau a spaţiului auditiv. El salută (p. 8—9) cartea lui Rudolf Otto *Das Heilige* (Sacrul), publicată în 1917 : „Lăsînd la

o parte aspectele raționale și speculative ale religiei, el s-a concentrat în mod deosebit asupra aspectului ei irațional. Otto l-a citit pe Luther și a înțeles ce înseamnă «Dumnezeu viu» pentru un credincios. Nu era Dumnezeul filozofilor, al lui Erasmus, de pildă ; nu era o idee, o noțiune abstractă, o simplă alegorie morală. Era o *putere* cumplită, manifestată în «mînia» divină". Eliade își explică apoi intenția: „Scopul următoarelor pagini este de a ilustra și de a defini această opoziție dintre sacru și profan". Simțind că „occidentalul modern încearcă o anumită neliniște față de numeroase manifestări ale sacrului", cînd, de pildă, „pentru mulți oameni sacrul poate fi manifestat în pietre sau în copaci", el își propune să arate de ce „omul societăților arhaice tinde să trăiască, pe cît e posibil, *în* sacru sau în imediata apropiere de obiecte consacrate" :

„Principala noastră preocupare în următoarele pagini va fi de a elucida acest subiect, de a arăta pe ce căi omul religios încearcă să rămînă cît mai mult timp posibil într-un univers sacru și cum se prezintă experiența sa totală de viață în comparație cu experiența de viață a omului lipsit de sentiment religios, a omului care trăiește sau dorește să trăiască într-o lume desacralizată. Trebuie să spunem din capul locului că lumea total profană, cosmosul total desacralizat, este o descoperire recentă în istoria spiritului uman. Nu ne revine nouă sarcina să arătăm prin ce procese istorice și în urma căror modificări de comportament spiritual omul modern a desacralizat lumea sa și și-a asumat o existență profană. Ajunge să constatăm aici că desacralizarea caracterizează experiența totală a omului nereligios din societățile moderne și că, în consecință, el resimte o dificultate tot mai mare în a regăsi dimensiunile existențiale ale omului religios din societățile arhaice" (p. 13).

Eliade este victima unei iluzii grosolane cînd presupune că omul modern „resimte o dificultate tot mai mare în a regăsi dimensiunile exis-

tenţiale ale omului religios din societăţile arhaice". De peste un veac, de la descoperirile electromagnetismului, omul modern se instalează în toate dimensiunile omului arhaic şi dincolo de acestea. De mai bine de o sută de ani, arta şi ştiinţa au devenit un crescendo monoton de primitivism arhaic. Însăşi opera lui Eliade constituie o extremă vulgarizare a unei asemenea arte şi ştiinţe. Dar nu vreau să spun cu aceasta că el greşeşte în ceea ce priveşte faptele. Desigur, el are dreptate cînd spune că „cosmosul total desacralizat este o descoperire recentă a spiritului uman". În fapt, această descoperire decurge din alfabetul fonetic şi din acceptarea consecinţelor sale, îndeosebi de la Gutenberg încoace. Ceea ce pun la îndoială este calitatea perspicacităţii care face o voce umană să tremure şi să răsune cu o vehemenţă de predicator duminical cînd evocă „istoria spiritului uman".

GALAXIA GUTENBERG îşi propune să arate de ce omul alfabetizat a fost dispus să desacralizeze modul său de existenţă

În capitolele ulterioare ale acestei cărţi vom accepta rolul pe care Mircea Eliade l-a refuzat cînd a spus : „Nu ne revine nouă sarcina să arătăm prin ce procese istorice... omul modern a desacralizat lumea sa şi şi-a asumat o existenţă profană". Intenţia noastră, în *Galaxia Gutenberg*, este tocmai de a analiza procesele istorice de care este vorba. După ce vom fi făcut acest lucru, vom putea cel puţin hotărî, în deplină cunoştinţă de cauză şi cu toată răspunderea, dacă

vrem să revenim la modul tribal, care exercită o asemenea atracţie asupra lui Eliade :

„Se va măsura prăpastia care separă cele două modalităţi de experienţă, cea sacră şi cea profană, cînd vom descrie spaţiul sacru şi construcţia rituală a locuinţei umane, sau varietăţile experienţei religioase a timpului, sau relaţiile omului religios cu natura şi lumea uneltelor, sau consacrarea vieţii înseşi a omului şi sacralitatea cu care pot fi încărcate funcţiile sale vitale (alimentaţia, sexualitatea, munca etc.). Va fi suficient să amintim ce au devenit pentru omul modern şi nereligios cetatea sau casa, natura, uneltele sau munca, pentru a sesiza pe viu deosebirile dintre el şi omul aparţinînd oricărei societăţi arhaice sau chiar ţăranul din Europa creştină. Pentru conştiinţa modernă, un act fiziologic ca alimentaţia, sexualitatea etc., nu este nimic mai mult decît un proces organic... Dar pentru «primitivi», un asemenea act nu este niciodată doar fiziologic ; el este, sau poate deveni, o taină, adică o comuniune cu sacrul.

Cititorul îşi va da foarte curînd seama că *sacrul* şi *profanul* constituie două modalităţi de a fi în lume, două situaţii existenţiale asumate de om de-a lungul istoriei sale. Aceste moduri de a fi în lume nu interesează numai istoria religiilor sau sociologia ; ele nu constituie numai obiectul studiilor istorice, sociologice sau etnologice. În ultimă instanţă, modurile de a fi *sacru* şi *profan* depind de poziţiile diferite dobîndite de om în cosmos şi deci ele interesează atît pe filozof, cît şi pe orice cercetător dornic să cunoască dimensiunile posibile ale existenţei umane“ (p. 14—15).

Eliade preferă omului desacralizat sau alfabetizat orice om care participă la o cultură orală ; chiar şi „un ţăran din Europa creştină“ conservă un rest din vechea aură, din vechea rezonanţă auditivă a omului sacral, cum au susţinut romanticii cu peste 200 de ani în urmă. Cîtă vreme o cultură rămîne analfabetă, Eliade îi recunoaşte elementele esenţiale ale sacrului (p. 17) :

„Astfel, este evident, de exemplu, că simbolismele şi cultele Pămîntului-Mamă, ale fecundităţii umane şi

agrare, ale sacralității femeii etc. nu au putut dezvolta și constitui un sistem religios complex decît prin descoperirea agriculturii ; este, de asemenea, evident că o societate preagricolă, specializată în vînătoare, nu putea simți în același fel și nici cu aceeași intensitate sacralitatea Pămîntului-Mamă. Așadar, există diferențe de experiență religioasă explicate prin diferențe în economie, în cultură și în organizarea socială : într-un cuvînt, prin istorie. Totuși, între vînătorii nomazi și agricultorii sedentari subzistă o similitudine de comportament care ne pare infinit mai importantă decît diferențele lor : și *unii și alții trăiesc într-un cosmos sacralizat*, participă la o sacralitate cosmică, manifestată atît în lumea animală, cît și în lumea vegetală. Ajunge să comparăm situațiile lor existențiale cu cea a unui om al societăților moderne, *trăind într-un cosmos desacralizat*, și ne vom da seama de îndată de tot ce-l separă pe acesta din urmă de ceilalți".

Am și văzut că omul sedentar sau specializat, în comparație cu omul nomad, este pe cale de a descoperi modul vizual al experienței umane. Dar atîta vreme cît *homo sedens* evită cei mai puternici agenți de condiționare optică, cum sînt cei întemeiați pe alfabetizare, nuanțele vieții sacrale, precum cele care deosebesc omul nomad de cel sedentar, nu-l interesează pe Eliade. Faptul că Eliade hotărăște să-l numească pe omul oral „religios" este, desigur, tot atît de fantezist și arbitrar ca și a spune despre blonde că sînt bestiale. Dar nu există nici cel mai mic risc de confuzie pentru cei care știu că pentru Eliade „religios" înseamnă — cum subliniază el încă din capul locului — irațional. El se află în foarte numeroasa companie a victimelor alfabetismului, care au acceptat ipoteza potrivit căreia „raționalul" și vizualul liniar, secvențial și explicit, sînt același lucru. Aceasta înseamnă că el preferă să apară ca un spirit al secolului al XVIII-lea, răzvrătit împotriva dominației modului vizual, care atunci era nou. Așa a fost Blake și mulți alții. Astăzi, Blake ar fi un vehement anti-

Blake, deoarece răzvrătirea sa împotriva vizualului abstract este astăzi clişeul şi lozinca marilor batalioane care se mişcă în făgaşele sensibilităţii conformiste.

„Pentru omul religios, spaţiul nu este omogen ; el prezintă rupturi, falii“ (p. 21). La fel este şi timpul. Pentru fizicianul modern, ca şi pentru analfabet, spaţiul nu este omogen şi nici timpul. Prin contrast, spaţiul geometric inventat în antichitate, departe de a fi divers, unic, pluralist, sacral, „poate fi divizat şi delimitat în orice direcţie, dar nici o diferenţiere calitativă şi, prin urmare, nici o orientare nu rezultă din structura sa“ (p. 22). Afirmaţia următoare se aplică în întregime acţiunii reciproce a modurilor acustice şi optice în formarea sensibilităţii umane :

„Trebuie să adăugăm imediat că o asemenea existenţă profană nu se întîlneşte niciodată în stare pură. Vom vedea că şi existenţa cea mai desacralizată mai conservă urmele unei valorizări religioase a lumii“ (p. 23).

Metoda secolului al XX-lea constă în a folosi nu unul, ci mai multe modele pentru explorarea experimentală, adică tehnica judecăţii rezervate

---

În cartea sa *Prints and Visual Communication* (Gravurile şi comunicaţia vizuală) (p. 63), William Ivins junior subliniază că lumea alfabetizată consideră ca ceva firesc să adopte o atitudine strict nominalistă, pe care omul nealfabetic nici nu ar fi putut s-o conceapă :

„...Ideile lui Platon, la fel ca formele, esenţele şi definiţiile lui Aristotel, sînt exemple ale acestui transfer al realităţii de la obiect la formulele verbale, indefinit repetabile şi deci aparent permanente. Esenţa, în fapt,

nu este o parte a obiectului, ci o parte a definiţiei sale. De asemenea, cred că noţiunile bine cunoscute de substanţă şi de atribut pot fi deduse din această dependenţă operaţională faţă de descrierile şi de definiţiile verbale, care pot fi repetate cu precizie. Intr-adevăr, ordinea liniară însăşi în care trebuie folosite cuvintele duce la o analiză sintactică desfăşurată în timp a calităţilor, care sînt, în realitate, simultane şi atît de intim confundate şi corelate între ele, încît este imposibil să se extragă o calitate din unul din aceste mănunchiuri de calităţi pe care le numim obiecte, fără ca aceasta, cît şi toate celelalte să se schimbe. La urma-urmelor, o calitate nu este decît calitatea unui ansamblu de alte calităţi, şi dacă schimbăm una din ele, se schimbă toate în mod necesar. Oricare ar fi situaţia din punctul de vedere al analizei verbaliste, obiectul, din punctul de vedere al conştiinţei vizuale, de tipul celei pe care trebuie s-o adopte vizitatorii unui muzeu, rămîne un întreg imposibil de fragmentat în calităţi izolate, fără a face din el o pură colecţie de abstracţiuni, avînd doar o existenţă conceptuală. În mod curios, cuvintele şi liniaritatea lor sintactică intrinsecă ne împiedică să descriem obiectele şi ne silesc să folosim liste sărace şi inadecvate de ingrediente teoretice, în maniera exemplificată cel mai concret de obişnuitele reţete din cărţile de bucate".

Orice cultură întemeiată pe alfabetul fonetic cade uşor în obiceiul de a subordona un lucru altuia sau de a-l subsuma, deoarece există o presiune constantă exercitată de faptul subconştient că, pentru cititor, codificarea scrisă comportă experienţa „conţinutului" care este cuvîntul. În culturile nealfabetice nu există însă nimic subconştient. Motivul pentru care ne este greu să sesizăm semnificaţia miturilor este tocmai faptul că ele nu exclud nici un aspect al experienţei, cum o fac culturile alfabetice. Toate nivelurile semnificaţiilor sînt simultane. Astfel, indigenii, supuşi unor întrebări freudiene asupra simbolismului gîndurilor sau visurilor lor, susţin că toate aceste sensuri sînt cuprinse în relatarea pe care au făcut-o.

Lucrările lui Freud și Jung sînt traduceri laborioase, în termeni literari, ale unei conștiințe analfabete și, ca orice traduceri, deformează și omit. Avantajul principal al traducerii rezidă în efortul de creație pe care îl provoacă, cum a spus-o și a ilustrat-o cu toată viața sa Ezra Pound. Și o cultură în curs de a se traduce dintr-un mod de expresie atît de radical cum este cel auditiv într-un alt mod, cum ar fi cel vizual, este obligată să trăiască o efervescență creatoare, așa cum s-a întîmplat cu Grecia antică sau cu Renașterea. Iar epoca noastră este un exemplu și mai impresionant al unei astfel de efervescențe, provocate de o asemenea „traducere".

Prin faptul că epoca noastră se transpune, sub presiunea simultaneității electronice, în formele de conștiință orale și auditive, noi devenim brusc conștienți cît de necritic au fost preluate metafore și modele vizuale de către multe veacuri trecute. Analiza lingvistică, cum o face acum Gilbert Ryle la Oxford, este o neobosită critică a modelelor vizuale în filozofie :

„Din capul locului va trebui să eliminăm un model care, sub o formă sau alta, domină multe din cercetările asupra percepției. Întrebarea frecventă, dar falsă : «Cum poate o persoană să cunoască realitatea externă dincolo de propriile sale simțuri ?» este adesea pusă ca și cum situația ar fi următoarea : într-o celulă fără fereastră se află un prizonier care trăiește acolo în singurătate de la naștere. Din lumea exterioară nu ajung la el decît pîlpîiri de lumină proiectate pe zidurile celulei și bătăi repercutate prin piatră ; și totuși, datorită acestor pîlpîiri și acestor zgomote, el află, sau pare să afle, de existența meciurilor de fotbal, a grădinilor și a eclipselor de soare pe care nu le-a văzut. Cum poate el în asemenea caz învăța cifrul în care îi sînt transmise semnalele ? Cum poate măcar ghici că este vorba de un cifru ? Sau cum poate el înțelege mesajele pe care a reușit cumva să le descifreze, din moment ce vocabularul acestor mesaje este cel al fotbalului și al astronomiei, și nu cel al semnalelor sonore sau luminoase ?

Acest model este, desigur, binecunoscuta reprezentare a intelectului ca spirit într-o maşină, reprezentare de a cărei insuficienţă este de prisos să mai vorbim. Totuşi, unele lipsuri ale acestei reprezentări se cer să fie luate în seamă. Folosirea unui asemenea model presupune, explicit şi implicit, că asemenea prizonierului, în stare să vadă pîlpîirile proiectate pe zidul celulei sau să audă bătăile transmise prin pietrele zidului, dar neputincios să vadă sau să audă meciul de fotbal însuşi, nici noi nu putem percepe decît senzaţiile noastre, vizuale şi altele, şi că ne este, din păcate, imposibil să vedem scaţii"[1].

Devenim extrem de conştienţi de diversitatea modelelor şi tendinţelor culturale cînd trecem de la o formă dominantă de conştiinţă la alta, ca de la greacă la latină sau de la engleză la franceză. Astfel, noi nu ne mai mirăm că lumea orientală nu are conceptul de „substanţă" sau de „formă substanţială", deoarece orientalii nu sînt supuşi nici unei presiuni vizuale care să introducă experienţa lor într-un asemenea ambalaj. Şi am văzut cum familiaritatea lui William Ivins cu lumea gravurilor i-a permis să interpreteze mai bine decît oricine semnificaţia tiparului. În *Prints and Visual Communication* el emite un principiu general (p. 54) :

„De aceea, cu cît vom limita datele după care raţionăm asupra lumii la datele care ne parvin prin unul şi acelaşi canal senzorial, cu atît mai mult raţionamentul nostru va fi susceptibil de a fi just, chiar dacă va fi restrîns în întinderea sa. Unul din elementele cele mai interesante ale metodei ştiinţifice moderne constă în inventarea şi punerea la punct a unor tehnici prin care savanţii îşi pot procura o mare parte din datele fundamentale necesare prin unul şi acelaşi canal senzorial de conştiinţă. Vreau să spun că în fizică, de exemplu, savanţii sînt mai bucuroşi cînd îşi pot culege datele pe un cadran sau pe vreun alt instrument care poate fi citit cu ochiul. Astfel, căldura, greutatea, lungimea şi multe alte calităţi, care în viaţa obişnuită

[1] Gilbert Ryle. *The Concept of Mind*, p. 223—224

sînt percepute prin alte simţuri decît vederea, au devenit pentru ştiinţă obiecte ale conştiinţei vizuale a poziţiilor unor indicatori mecanici".

Oare aceasta nu implică faptul că, dacă reuşim să inventăm un mijloc consecvent pentru traducerea *tuturor* aspectelor vieţii noastre în limbajul unui *singur* simţ, am avea şi o distorsiune, care ar fi ştiinţifică, deoarece ar fi consecventă şi coerentă ? Blake credea că acest fenomen se şi întîmplase de fapt în secolul al XVIII-lea, motiv pentru care el căuta liberarea „de exclusivitatea vederii şi de somnul lui Newton". De fapt, dominaţia unui singur simţ este formula hipnozei. Şi se poate întîmpla ca o cultură să cadă în somnolenţă ca efect al dominaţiei oricăruia dintre simţuri. Cel ce doarme este trezit cînd îl cheamă orice alt simţ.

Numai o fracţiune a istoriei alfabetismului a fost tipografică

Pînă acum ne-am ocupat mai ales de cuvîntul scris, în măsura în care el transpunea sau traducea spaţiul audio-tactil al omului „sacral", nealfabetic, în spaţiul vizual al omului civilizat, alfabetic sau „profan". De îndată ce se realizează acest transfer sau metamorfoză, apar cărţile sub formă „scribală" sau sub formă tipografică. De aici înainte ne vom ocupa de aceste cărţi, manuscrise sau tipărite, şi de efectele lor asupra cunoaşterii şi societăţii. Din secolul al V-lea înaintea erei noastre pînă în secolul al XV-lea al erei noastre, cartea a fost un produs „scribal". Tiparul nu datează decît din ultima treime a istoriei cărţii occidentale. Nu este, de aceea, greşit să spunem, ca

G.S. Brett în *Psychology Ancient and Modern* (Psihologia anticilor şi modernilor) (p. 36—37) :

„Ideea conform căreia cunoaşterea este în primul rînd o învăţare după carte pare să fie un punct de vedere foarte modern, probabil născut din distincţia pe care o făcea evul mediu între clerici şi laici, la care s-a mai adăugat caracterul literar al umanismului, mai curînd extravagant, din secolul al XVI-lea. Concepţia iniţială şi naturală a cunoaşterii este cea a «isteţimii» sau a stăpînirii tuturor facultăţilor. Ulise este tipul originar de gînditor, un om cu multe idei, care a putut să-i învingă pe Ciclopi şi a reuşit întotdeauna să facă să triumfe spiritul asupra materiei. Cunoaşterea este astfel capacitatea de a învinge dificultăţile vieţii şi de a reuşi în această lume".

Brett indică aici diviziunea naturală pe care cartea o provoacă în orice societate, cît şi diviziunea din interiorul fiecărui individ al acestei societăţi. Opera lui James Joyce vădeşte o clarviziune complexă în acest domeniu. Personajul Leopold Bloom, din opera sa *Ulysses*, un bărbat cu multe idei şi multe stratageme, este agent de publicitate independent. Joyce a văzut paralelele dintre graniţa modernă a verbalului şi a picturalului, pe de o parte, şi lumea homerică, care ezită între vechea cultură sacrală şi noua sensibilitate profană sau alfabetică, pe de altă parte. Bloom, evreul recent detribalizat, este prezentat în Dublin-ul modern, într-un univers irlandez destul de puţin detribalizat. O asemenea graniţă este lumea modernă a publicităţii, corespunzătoare culturii de tranziţie a lui Bloom. În al şaptesprezecelea episod din *Ulysses*, Ithaca, citim : „Care erau în mod obişnuit reflecţiile sale ultime ? Se gîndea la o reclamă unică care să-i facă să se zgîiască pe toţi trecătorii, o noutate în domeniul afişului, epurat de orice excrescenţe parazitare, redus la termenii săi cei mai simpli şi cei mai sugestivi, nedepăşind cîmpul viziunii fortuite şi adaptat ritmului accelerat al vieţii moderne".

În cartea sa *Books at the Wake* (p. 67—68), James A. Atherton subliniază[1]:

„*Finnegans Wake* este, între altele, o istorie a scrisului. Începem prin a scrie pe un os, pe o piatră, pe o piele de oaie... *«leave them to cook in the mutthering pot: and Gutenmorg with his cromagnon charter, tintigfats and great prime must once for omniboss stepp rubrickredd out of the wordpress»* (20.5.). Acel *«mutthering pot»* este o aluzie la alchimie, dar mai are şi o altă semnificaţie, legată de scriere, căci data următoare cînd apare cuvîntul el se află din nou într-un context privind îmbunătăţirea sistemelor de comunicare. Pasajul este: *«All the airish signics of her dipandump helpabit from an Father Hogam till the Mutther Masons...»* (223.3.) *«Dipandump helpabit»* combină semnele alfabetului surdo-muţilor, ce se fac prin aer — *airish signs* —, cu ondulaţiile alfabetului obişnuit şi cu cele mai pronunţate ale scrierii irlandeze ogham. Cuvîntul *«Mason»* care urmează este, probabil, numele omului care a inventat peniţa de oţel. Dar pentru *«mutther»* nu pot propune decît mormăitul francmasonilor, care nu se potriveşte cu restul textului, deşi şi ei fac, desigur, semne prin aer".

„*Gutenmorg with his cromagnon charter*" exprimă printr-o glosă mitică faptul că scrierea înseamnă trecerea omului cavernelor, sau a celui sacral, din lumea auditivului, cu rezonanţe simultane, în lumea profană a luminii zilei. Referirea la masoni este o referire la lumea zidarilor ca tip de vorbire în sine. Încă din pagina a doua a cărţii *Finnegans Wake*, Joyce alcătuieşte un mozaic, asemănător unui scut al lui Ahile, cum s-ar spune, din toate temele şi formele de expresie ale limbajului şi comunicării umane: „*Bygmeister Finnegan, of the Stuttering Hand, freemen's maurer, lived in the broadest way immarginable in his ruchlit teofarback for messuages before joshuan*

[1] Citatele sînt intraductibile, Joyce folosind în *Finnegans Wake* ca resurse ale limbajului diverse dialecte, argoul din Dublin, asonanţe, calambururi, jocuri de cuvinte. — *Nota trad.*

judges had given us numbers..." În această carte, Joyce face propriile sale picturi rupestre, în stil Altamira, care înfăţişează întreaga istorie a gîndirii umane, în raport cu gesturile şi atitudinile sale de bază din toate fazele culturii şi tehnologiei umane. După cum indică titlul, el a văzut că urma progresului uman poate dispărea din nou în noaptea omului sacral sau auditiv. Ciclul finnic de instituţii tribale poate reapărea în epoca electricităţii, dar, dacă ar fi să reapară, să facem din el un praznic *(a wake)* sau o trezire *(awake)* sau ambele. Joyce nu vedea nici un avantaj în faptul că rămînem zăvorîţi în fiecare ciclu cultural ca într-o transă sau într-un vis. El a descoperit posibilitatea de a trăi simultan, deşi perfect conştient, în toate modurile culturale. Mijlocul citat de el pentru o asemenea autoconştiinţă şi corectare a tendinţei culturale este ceea ce numeşte „*collideorscope*". Termenul indică interacţiunea într-un amestec coloidal a tuturor componentelor tehnologiei umane, care permit extinderea simţurilor noastre şi îşi schimbă relaţiile în caleidoscopul social al înfruntărilor culturale: „*deor*", ceea ce este sălbatic, oral sau sacral; „*scope*", ceea ce este vizual, profan şi civilizat.

Pînă acum, o cultură însemna pentru societăţi un destin mecanic: asimilarea automată a propriilor lor tehnologii

---

Pînă acum, majoritatea popoarelor şi-au acceptat culturile lor ca un destin, aşa cum acceptă clima sau limba maternă, dar conştientizarea empatică a formelor exacte a numeroase culturi este ea însăşi o eliberare de acestea,

considerate ca închisori. De aceea, titlul cărții lui Joyce este el însuși un manifest. Într-o lucrare foarte competentă, *Man: His First Million Years* (Omul: primul său milion de ani), Ashley Montagu comentează (p. 193—194) aspecte ale analfabetismului într-un mod care are legătură cu tema noastră:

„Omul nealfabetic aruncă plasa gîndurilor sale asupra întregii lumi. Mitologia şi religia sînt înrudite îndeaproape, dar, în timp ce una răsare din viața zilnică a omului, cealaltă se naşte din interesul său pentru supranatural. Iar în ideea ce şi-o face despre lume se contopesc de-a valma, într-o unitate, elemente lumeşti, religioase, mitologice, magice şi experimentale.

Majoritatea popoarelor nealfabetice sînt extrem de realiste. Ele sînt pornite să aducă lumea sub controlul lor, şi o mare parte din practicile lor au drept scop să oblige realitatea să se conformeze dorințelor lor. Cu convingerea că are duhurile de partea sa, omul poate după aceea face toate pregătirile necesare pentru succesul unei expediții. A obliga realitatea să se conformeze dorințelor sale, prin intermediul riturilor prescrise, este, pentru analfabet, o parte a realității.

Trebuie să înțelegem că popoarele nealfabetizate se identifică cu lumea în care trăiesc mult mai strîns decît popoarele alfabetizate. Cu cît oamenii devin mai «alfabetizați», cu atît tind să se desprindă de lumea în care trăiesc. Pentru analfabet, realitatea este ceea ce se întîmplă. Dacă ceremonii concepute pentru a face să crească fecunditatea animalelor sau recolta plantelor sînt urmate de asemenea creşteri, atunci ceremoniile nu sînt numai legate de acestea, ci considerate ca parte a lor, pentru că fără aceste ceremonii înmulțirea animalelor şi plantelor nu ar fi avut loc — aşa judecă analfabetul. Nu este adevărat că analfabetul este lipsit de logică: mintea lui este perfect logică şi el o foloseşte într-adevăr foarte bine. Un om alb instruit, aruncat brusc în deşertul central australian, nu ar fi în stare să supraviețuiască multă vreme. Dar indigenul australian se descurcă foarte bine. Indigenii din toate regiunile s-au adaptat foarte bine condițiilor mediului înconjurător, ceea ce indică, fără nici o în-

doială, că sînt extrem de inteligenţi. Eroarea analfabeţilor nu este că nu ar fi logici, ci că ei aplică logica prea des, cîteodată pornind de la premise insuficiente. Ei presupun cel mai adesea că evenimente asociate între ele sînt legate cauzal. Dar aceasta este o eroare pe care majoritatea popoarelor civilizate o fac adesea şi se ştie că asemenea erori s-au întîmplat şi în cazul unor savanţi cu experienţă! Analfabeţii au tendinţa să se ţină prea strîns de legea legăturilor cauzale, dar de cele mai multe ori această lege funcţionează şi, după regula pragmatică, ceea ce funcţionează este luat drept adevărat.
Nimic nu este mai departe de adevăr decît ideea că analfabeţii sînt fiinţe excesiv de credule, de superstiţioase şi de înfricoşate, incapabile de o gîndire independentă şi originală. Pe lîngă un solid bun simţ, analfabetul dovedeşte în mod curent mult simţ practic, bazat pe cunoaşterea realităţilor aspre ale vieţii..."

Ceea ce Montagu ne comunică aici în legătură cu intensul practicism al analfabetului se poate aplica fără rezerve la Bloom, personajul lui Joyce, sau la iscusitul Ulise. Ce ar putea fi mai practic pentru un om prins între Scylla culturii alfabetice şi Charybda tehnologiei postalfabetice decît să-şi încropească o plută din texte publicitare ? El se poartă ca matelotul lui Poe din opera acestuia *Maelstrom*, care studiază acţiunea vîrtejurilor şi supravieţuieşte. Nu este oare sarcina noastră, în era electronicii, să analizăm acţiunea acestui nou vîrtej asupra ansamblului culturilor mai vechi ?

Tehnicile uniformităţii și repetabilităţii au fost introduse de romani și de evul mediu

---

Prints and Visual Communication de William Ivins constituie un izvor principal pentru oricine studiază rolul cărţilor în formarea cu-

noaşterii şi societăţii umane. Faptul că Ivins nu se concentrează asupra aspectului central literar al cărţii s-ar părea că i-a dat un avantaj asupra literaţilor. Specialiştii în literatură şi filozofie sînt tentaţi să se intereseze în special de „conţinutul" cărţilor şi să le ignore forma. Această eroare este tipică pentru o cultură fonetică, în care codul vizual are totdeauna drept „conţinut" vorbirea, recreată de persoana care citeşte. Nici un scriitor sau cititor chinez n-ar putea face greşeala să ignore forma însăşi a scrisului, deoarece el scrie cu caractere care nu separă, după modul nostru, vorbirea şi codul vizual. Dar într-o lume dominată de alfabetul fonetic, tendinţa de a separa forma de conţinut este universală şi îi afectează în egală măsură pe oamenii fără carte şi pe savanţi. Astfel, laboratoarele de cercetare ale societăţii Bell Telephone cheltuiesc milioane cu cercetarea, fără să se sinchisească de forma deosebită pe care o constituie — ca mijloc de comunicare — telefonul şi nici de efectele lui asupra limbajului şi asupra relaţiilor personale. Specialist în gravuri, Ivins a fost frapat de deosebirea dintre acestea şi cărţile tipărite în care ele apar. Aceasta i-a atras apoi atenţia asupra marii diferenţe dintre cărţile tipărite şi cele manuscrise. De la începutul lucrării (p. 2—3), el atrage atenţia asupra dimensiunii repetabilităţii cu care sînt înzestrate semnele scrierii fonetice, pentru a semnala apoi că aceleaşi dimensiuni ale repetabilităţii se găsesc şi la planşele trase după blocuri de lemn gravate, anterioare lui Gutenberg:

„Deşi toate istoriile civilizaţiei europene fac mult caz de inventarea, la mijlocul secolului al XV-lea, a procedeelor de tipărit texte cu litere mobile, în mod obişnuit, în aceste istorii se neglijează faptul că ceva mai devreme a fost descoperit procedeul de a reproduce desene şi diagrame. O carte, în măsura în care conţine

un text, este un container de simboluri de cuvinte, simboluri exact repetabile, așezate într-o ordine exact repetabilă. Oamenii folosesc asemenea containere de cel puțin cinci mii de ani. Din această pricină se poate afirma că tipărirea cărților nu a fost decît o cale de a produce mult mai ieftin lucruri foarte vechi și familiare. Se poate chiar spune că, pentru un timp, tiparul a fost doar ceva mai mult decît un mijloc de a reduce în mod considerabil numărul corecturilor. Înainte de anul 1501, puține cărți au fost tipărite în ediții mai mari decît mia de exemplare, la care Pliniu cel Tînăr se referă în veacul al II-lea al erei noastre. Tipărirea de desene însă, spre deosebire de tipărirea de cuvinte compuse din litere mobile, a însemnat apariția unui fenomen cu desăvîrșire nou — ea făcea pentru prima dată posibilă producerea unei imagini susceptibile de a fi reprodusă exact atîta vreme cît dura planșa gravată după care se tipărea. Această repetare exactă a unor enunțuri picturale a avut efecte incalculabile asupra cunoașterii și gîndirii, asupra științei și tehnologiei de orice fel. Nu este exagerat să se spună că, de la inventarea scrierii, nici o invenție nu a fost atît de importantă ca cea a reprezentării picturale exact repetabile".

Repetabilitatea, inerentă tiparului, a fost scăpată din vedere de oamenii de litere. Ei acordă puțină importanță acestui aspect pur tehnologic și se concentrează asupra „conținutului", ca și cum l-ar asculta vorbind pe autor. Ca artist, conștient de faptul că structurile formale sînt enunțuri complexe prin ele înseși, Ivins a acordat o deosebită atenție gravurilor, tiparului și manuscriselor. El și-a dat seama (p. 3) cum formele tehnologice pot influența științele la fel de mult ca artele :

„Pentru străbunicii noștri, ca și pentru străbunii lor din epoca Renașterii, gravurile erau nici mai mult nici mai puțin decît singurul enunț pictural exact repetabil... Pînă în secolul trecut, gravurile făcute după vechile tehnici îndeplineau toate funcțiile îndeplinite astăzi de fotogravura în linii sau în semitonuri, de fotografiile și ozalidurile noastre, de diversele pro-

cedee de imprimare în culori, de caricaturile politice şi de publicitatea ilustrată. Dacă definim gravura din punctul de vedere al rolului pe care l-a jucat mai curînd decît în funcţie de orice consideraţie de valoare estetică sau tehnică, devine evident că, fără gravură, ştiinţa şi tehnologia modernă, arheologia sau etnologia n-ar fi existat, căci toate sînt dependente, pînă la urmă, de informaţii comunicate prin reprezentări vizuale sau picturale exact repetabile. Aceasta înseamnă că, departe de a fi doar opere de artă minoră, gravurile au fost instrumente puternice şi de cea mai mare importanţă în dezvoltarea vieţii şi gîndirii moderne. Evident, nu putem spera să înţelegem adevăratul rol al gravurilor înainte de a ne descotorosi de snobismul colecţionarilor moderni şi înainte de a începe să privim gravurile ca reprezentări sau comunicări picturale repetabile cu exactitate şi fără să ţinem seama de o serie de particularităţi, cum ar fi raritatea sau ceea ce considerăm, pentru moment, o valoare estetică. Trebuie să le privim din punctul de vedere al ideilor generale şi al funcţiilor particulare şi, îndeosebi, trebuie să ţinem cont de limitările pe care tehnicile respective le-au impus gravurilor ca vehicule de informaţii şi de efectele acestor limitări asupra noastră, care primim aceste informaţii".

Tehnologia repetabilităţii exacte a fost un accent nou pe care romanii l-au introdus în analiza vizuală greacă. Acest accent, pus pe linia continuă, uniformă, cu indiferenţa sa faţă de valorile orale ale organizării pluralistice, a fost, după părerea lui Ivins (p. 4—5), efectiv transmis evului întunecat[1] şi de acesta nouă :

---

[1] Istoriografia engleză distinge în evul mediu două perioade mari :

Dark Ages — perioada dintre căderea Imperiului roman şi anul 1000.

Middle Ages — perioada dintre anul 1000 şi Renaştere (aproximativ anul 1500).

McLuhan foloseşte această terminologie ; traducerile în franceză şi germană ale cărţii de faţă redau *Dark Ages* şi *Middle Ages* nediferenţiat prin evul mediu. În traducerea română, *Dark Ages* a fost redat

„Pînă foarte de curînd, istoricii erau oameni de litere şi filologi. Ca cercetători ai trecutului, rareori au găsit altceva decît ceea ce au căutat. Erau aşa de plini de admiraţie faţă de ce au spus grecii, încît n-au dat decît puţină atenţie la ceea ce grecii n-au făcut ori n-au ştiut. Erau atît de îngroziţi de ceea ce n-a spus evul întunecat, încît n-au dat atenţie la ceea ce evul întunecat a făcut şi a ştiut. O serie de cercetări moderne ale unor oameni atenţi la subiecte inferioare ca economia şi tehnologia sînt pe cale de a schimba repede ideile noastre în această materie. În evul întunecat, pentru a folosi numele lui tradiţional, oamenii au avut puţin răgaz pentru a se ocupa de subtilităţi ca literatura, arta, filozofia şi ştiinţa pură, dar mulţi, cu toate acestea, şi-au folosit inteligenţa pentru rezolvarea unor probleme sociale, agricole sau tehnice. Ba mai mult, în aceste secole dispreţuite de gîndirea academică, tehnică, nu numai că activitatea n-a decăzut, ci, dimpotrivă, a avut loc un şir neîntrerupt de descoperiri şi invenţii, care au dat evului întunecat şi apoi evului mediu o tehnologie şi deci o logică care depăşea cu mult, din numeroase puncte de vedere, tot ce cunoscuseră grecii sau romanii Imperiului de Apus".

Din punctul lui de vedere, „evul întunecat şi evul mediu, în lipsa şi sărăcia lor, au produs prima mare recoltă de ingeniozitate yankee". Poate că Ivins exagerează atribuind evului întunecat şi evului mediu o „cultură tehnică şi tehnologică", dar acesta este un fel de a aborda problema care permite să se înţeleagă scolasticismul şi ne pregăteşte pentru marea invenţie medievală a tipografiei, care a fost momentul „decolării" spre noile spaţii ale lumii moderne [1].

---

prin evul întunecat, expresia evul mediu fiind folosită ori de cîte ori în textul original apare *Middle Ages*. — *Nota trad.*

[1] Ivins citează articolul lui Lynn White *Technology and Invention in the Middle Ages*, apărut în revista *Speculum*, vol. XV, aprilie 1940, p. 141—159.

Cuvîntul MODERN era o injurie adresată de umaniştii patristici filozofilor scolastici medievali care dezvoltau fizica şi logica nouă

Între timp au apărut multe cărţi despre ştiinţa medievală care au confirmat părerile lui Ivins. Cartea lui Marshall Clagett *The Science of Mechanics in the Middle Ages* (Ştiinţa mecanicii în evul mediu) constituie un asemenea exemplu şi voi alege cîteva teme care ilustrează dezvoltarea continuă a tendinţei vizuale, pe care am văzut-o apărînd în lumea greacă ca un efect al alfabetizării fonetice. Astfel, conform lui Clagett, „reiese clar din materialul pe care l-am prezentat în primele două capitole că statica medievală depinde în mare măsură, ca şi alte sectoare ale mecanicii medievale, de conceptele şi de analizele mecaniştilor greci : autorul aristotelian al *Mecanicii*, Arhimede, Heron şi alţii" (p. XXIII). De asemenea, „realizările cinematicii medievale erau în mult mai mare măsură o parte componentă a discuţiilor scolastice despre tezele lui Aristotel privind forţa şi mişcarea... Deosebit de importantă a fost dezvoltarea noţiunii de viteză instantanee şi, în consecinţă, a unei analize a diverselor feluri de acceleraţie" (p. XXV).

Cu mai bine de un veac înainte de inventarea tiparului, un grup de oameni de ştiinţă de la Merton College din Oxford au conceput o teoremă despre „acceleraţia uniformă şi o mişcare uniformă la viteza unui corp în acceleraţie constantă în momentul mediu al timpului de acceleraţie". Cu inventarea literelor uniform repetabile şi mobile, intrăm mai adînc în această lume medievală a cantităţilor măsurabile. Aportul lui Clagett a fost de a pune în evi-

dență continuitatea existentă între analiza vizuală a grecilor și știința medievală a naturii și de a arăta amploarea dată de scolastică conceptelor grecești.

Cinematica mertoniană s-a răspîndit în Franța și în Italia. Ea era o idee pentru traducerea mișcării în termeni vizuali :

„Ideea fundamentală a sistemului este simplă. Figurile geometrice, îndeosebi suprafețele, pot servi pentru a reprezenta cantitatea unei calități. Extinderea calității unui obiect urmează să fie reprezentată de o linie orizontală, în timp ce intensitățile calitative în diferite puncte ale obiectelor prin perpendiculare pe linia de extindere sau subiect. În cazul unei mișcări, linia de extindere reprezintă timpul, iar linia de intensitate, viteza“ (p. 33).

Clagett prezintă tratatul lui Nicolas Oresmus *De configuratione qualitatum* (Despre configurația calităților), în care Oresmus spune : „Orice lucru măsurabil, cu excepția numerelor, este reprezentat ca o cantitate continuă". Aceasta ne readuce în lumea greacă, în care, așa cum ne arată Tobias D. Dantzig în cartea sa *Number : The Language of Science* (Numărul : limbajul științei) (p. 141—142) :

„Încercarea de a aplica aritmetica rațională unei probleme de geometrie a dus la prima criză în istoria matematicii. Cele două probleme relativ simple : determinarea diagonalei unui pătrat și determinarea circumferinței unui cerc, au relevat existența unor noi entități matematice, pentru care nu putea fi găsit un loc în cadrul domeniului rațional...
O analiză ulterioară a arătat că metodele algebrei erau, în general, la fel de inutilizabile. Astfel, a devenit limpede că o extindere a universului numerelor era inevitabilă... Și deoarece vechiul concept eșuase pe terenul geometriei, trebuia să căutăm în geometrie un model pentru cel nou. Linia dreaptă prelungită la infinit părea ideal adaptată unui asemenea model“.

Numărul este dimensiunea tactilității, cum demonstrează Ivins în *Art and Geometry*

(p. 7): „În orice motiv continuu, mîna are nevoie de forme simple și statice, și ea se adaptează cel mai bine cînd acestea se repetă. Mîna cunoaște obiectele separat, unul după altul, și, contrar ochiului, ea este incapabilă să perceapă concomitent un grup de obiecte într-un singur act de conștiință. Spre deosebire de ochi, mîna singură nu are posibilitatea de a stabili dacă trei sau mai multe obiecte se află pe o linie dreaptă".

Ceea ce ne interesează însă pe noi în această primă criză a matematicii sînt văditele ficțiuni la care a trebuit să se recurgă pentru a transpune vizualul în tactil. Dar ficțiuni și mai mari au fost necesare în calculul infinitezimal.

Așa cum vom mai vedea, în legătură cu secolul al XVI-lea, lumea numerelor și cea a vederii, adică tactilitatea și experiența retiniană, se despărțiseră, apucînd pe căi divergente și dînd naștere imperiilor rivale ale Artei și Științei. Această opoziție, atît de pregnant inaugurată de lumea greacă, a rămas latentă pînă la „decolarea" lui Gutenberg. În cursul veacurilor culturii de manuscris s-a dovedit că vizualul nu s-a desprins niciodată în întregime de tactil, deși a diminuat în mod drastic predominanța auditivului. Vom reveni asupra acestei chestiuni în legătură cu obiceiurile medievale de citire. Legătura tactilității cu vizualul, atît de importantă pentru buna înțelegere a destinului alfabetului fonetic, a fost strict definită abia după Cézanne. Astfel, Gombrich face din tactilitate tema centrală a operei sale *Kunst und Illusion* (Artă și iluzie), ca și Heinrich Wölfflin în cartea lui *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Principii fundamentale de istoria artei). Și motivul pentru această nouă deplasare de accent stă în faptul că, în epoca fotografiei, izolarea vizualului din acțiunea celorlalte simțuri a fost împinsă atît de departe, încît, în cele din urmă, s-a produs o reacțiune. Gombrich amintește diferitele etape care duc de la discutarea și analiza „datelor simțurilor"

în secolul al XIX-lea pînă la teoria „inferenței inconștiente“ a lui Helmholtz, după care experiența senzorială, chiar cea mai simplă, provoacă o acțiune mentală. Se credea că „tactilitatea“, adică interacțiunea simțurilor, era însuși modul de existență a acestei „inferențe“, ceea ce ducea pe loc la părăsirea teoriei după care „imitația naturii“ este o treabă vizuală. Gombrich scrie (p. 16) :

„Doi gînditori germani au jucat un rol de seamă în această chestiune. Unul este criticul Konrad Fiedler, care a susținut, în opoziție cu impresioniștii, că «impresia senzorială, chiar și cea mai simplă și care ar putea fi luată drept material brut al operațiilor spiritului, constituie deja o realitate mentală, și ceea ce noi numim lumea exterioară este în realitate rezultatul unui proces psihologic complex».

Dar un prieten al lui Fiedler, sculptorul neoclasic Adolf von Hildebrand, a fost cel care s-a ocupat de analiza acestui proces într-o broșură intitulată *Das Problem der Form in den bildenden Künsten* (Problema formei în artele plastice), publicată în 1893, care a stîrnit interesul unei întregi generații. Și Hildebrand a contestat idealurile naturalismului științific, întemeindu-se pe psihologia percepției : dacă încercăm să analizăm imaginile noastre mintale și să descoperim componentele lor primare, vom stabili că ele sînt compuse din date senzoriale provenind din viziune și din amintiri ale pipăitului și ale mișcării. O sferă, de exemplu, apare ochiului ca un disc plat ; pipăitul ne instruiește asupra proprietăților spațiului și ale formei. Orice tentativă din partea artistului de a elimina această cunoaștere este sortită eșecului, pentru că, fără ea, el n-ar mai percepe nimic din univers. Sarcina sa constă, dimpotrivă, în a compensa absența mișcării în opera sa făcînd imaginea mai clară și redînd nu numai senzațiile vizuale, dar și amintirile tactile, care ne permit să reconstituim mental forma tridimensională.

Nu este întîmplător că aceste idei au fost obiectul unor dezbateri pasionate tocmai în perioada în care și istoria artei s-a liberat de gustul pentru antichitate, pentru biografie și pentru estetică. Adevăruri ce fuseseră

multă vreme considerate sigure au început să fie puse la îndoială şi repuse în chestiune. Cînd Bernard Berenson a scris strălucitul său eseu asupra pictorilor florentini, apărut în 1896, el şi-a formulat crezul estetic în termenii analizei lui Hildebrand. În stilul său sugestiv, el a ştiut să rezume într-o singură frază cartea oarecum bombastică a sculptorului german: «Pictorul îşi poate îndeplini misiunea numai dînd valoare tactilă impresiilor retiniene». Berenson este de părere că Giotto şi Pollaiuolo ne stîrnesc interesul pentru că au făcut tocmai acest lucru..."

În antichitate şi în evul mediu, lectura însemna neapărat lectura cu glas tare

---

„Se poate spune fără exagerare că odată cu Aristotel lumea greacă a trecut de la învăţămîntul oral la deprinderea lecturii", scrie Frederic G. Kenyon în *Books and Readers in Ancient Greece and Rome* (Cărţi şi cititori în Grecia antică şi Roma) (p. 25). Totuşi, timp de secole încă, „lectura" însemna citire cu glas tare. În fapt, abia astăzi, institutele care predau citirea rapidă au realizat o despărţire între ochi şi lectură, stabilind că, în actul lecturii, mişcarea ochilor nu trebuie să fie neapărat însoţită de mişcările pronunţiative. S-a descoperit că în cursul lecturii mişcările laringelui, care tind spre articularea cuvintelor, sînt principala cauză a încetinelii lecturii. Dar cititorul obişnuit n-a învăţat decît treptat să păstreze tăcerea, pe care nici măcar inventarea tiparului n-a putut s-o impună în mod general. Noi avem, totuşi, tendinţa să considerăm murmurele şi mişcarea buzelor în timpul lecturii ca o dovadă de semialfabetism, fapt care a contribuit la accentul pus de americani pe abordarea

îndeosebi vizuală a lecturii în învățămîntul elementar. Totuși, Gerard Manley Hopkins a luptat pentru accentul tactil în folosirea cuvîntului și pentru o poezie viguros orală exact în vremea în care Cézanne dădea valori tactile impresiilor retiniene. Referindu-se la poemul său *Spelt from Sibyl's Leaves* (Din filele lui Sibyl), Hopkins scria :

„Din acest lung sonet rețineți, în primul rînd, ceea ce este valabil pentru toate versurile mele, și anume faptul că este scris pentru recitare, ca orice artă vie în general, și că prin recitare nu înțeleg citirea cu ochiul, ci o lectură cu glas tare, lentă, poetică (nu retorică), cu pauze lungi, insistînd asupra rimei și a celorlalte silabe accentuate etc. Acest sonet ar trebui cîntat : el a fost ritmat cu cea mai mare grijă în *tempo rubato*" [1].

Și în altă parte scrie : „Trage aer în piept și citește-le cu urechile, cum doresc întotdeauna să fiu citit, și versurile mele vor suna așa cum trebuie să sune". Tot astfel, Joyce repeta neobosit că în *Finnegans Wake* „cuvintele pe care cititorul le vede nu sînt cuvintele pe care le va auzi". Limba lui Joyce, ca și limba lui Hopkins, nu este cu adevărat vie decît citită cu glas tare, creînd o sinestezie sau o interacțiune a simțurilor.

Dar dacă citirea cu glas tare favorizează sinestezia și tactilitatea, la fel se petreceau lucrurile cu manuscrisele antice și cele medievale. Am văzut mai sus un exemplu care ilustra o încercare recentă de a crea o tipografie fonetică pentru cititorii englezi moderni. În mod firesc, o asemenea scriere prezintă caracterul în mare măsură textural și tactil al manuscriselor vechi. „Textura", numele vechiului alfabet gotic, însemna „tapiserie". Dar romanii au pus la punct o scriere mult mai puțin texturală și în mai mare măsură vizuală, care este numită „romană". Este vorba de literele folosite în tiparul obișnuit de carte, cum se vede

---

[1] John Pick, ed. *A Gerard Manley Hopkins Reader*, p. XXII.

și pe această pagină. Primii tipografi însă nu foloseau caracterele romane decît atunci cînd voiau să dea iluzia pseudoanticului, a vechilor litere romane, atît de apreciate de umaniștii Renașterii.

Este ciudat că cititorii contemporani au avut nevoie de atîta timp pentru a băga de seamă că proza Gertrudei Stein, lipsită de orice punctuație și alte repere vizuale, este o strategie cu grijă calculată pentru a face din cititorul tăcut și pasiv un participant oral activ. La fel și prozele lui E. E. Cummings, Ezra Pound și T. S. Eliot. Versul liber se adresează în aceeași măsură urechii și ochiului.

Și în *Finnegans Wake*, cînd vrea să reproducă un „tunet" sau „vuietul străzii", care să indice un moment important al acțiunii colective, Joyce transcrie cuvîntul întocmai ca un cuvînt dintr-un manuscris vechi : *„The fall (bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntravarrhounawnskawntoohoohoordenenthurnuk !) of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on lifedown through all christian ministrelsy..."* (p. 1).

În lipsa reperelor vizuale, cititorul se va trezi făcînd exact ceea ce făceau cititorii antici și medievali, anume va citi cu glas tare. Cititorii au continuat să citească cu glas tare după apariția practicii de a despărți cuvintele, în evul mediu tîrziu, și chiar după apariția tiparului, în Renaștere. Dar toate aceste inovații au favorizat viteza și intensitatea vizuală. Astăzi, erudiții, cînd citesc manuscrise vechi, în majoritatea cazurilor le citesc în tăcere. Studiul obiceiurilor de lectură în lumea antică și medievală rămîne încă de făcut. Comentariile lui Kenyon din cartea sa *Books and Readers in Ancient Greece and Rome* (p. 65) sînt foarte prețioase : „Lipsa punctelor de reper sau a îndrumărilor pentru cititor în cărțile vechi merită să fie notată. Separarea cuvintelor este practic necunoscută, cu excepția cazurilor cînd

un apostrof sau un punct este utilizat pentru a desemna o despărţire fără de care s-ar putea ivi o neînţelegere. Punctuaţia, de cele mai multe ori inexistentă, nu este niciodată completă şi sistematică“. Cele două adjective, „completă şi sistematică“, exprimă criterii vizuale, dar punctuaţia continua şi în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea să fie destinată urechii, şi nu ochiului[1].

Cultura manuscrisă este determinată de dialog, chiar şi numai pentru faptul că scriitorul şi publicul său erau legaţi prin recitare ca formă de publicare

---

Nu lipsesc indicaţiile că „lectura“ însemna, în toată antichitatea şi în tot evul mediu, citirea cu glas tare sau chiar un fel de incantaţie. Dar nimeni n-a adunat suficiente date asupra acestui subiect. Eu pot cita cel puţin cîteva exemple datînd din diverse epoci. Astfel, în *Poetica* Aristotel semnalează că „tragedia, ca şi poezia epică, îşi produce efectul chiar fără acţiune şi fără mişcare, căci şi din simpla citire a unei piese se poate aprecia calitatea ei“. Practica romană de a da publicitate cărţilor sub formă de recitare publică poate, de asemenea, ilustra acest aspect, iar practica aceasta s-a menţinut pînă la apariţia tiparului. Kenyon *(Books and Readers,* p. 83—84) ne relatează :

„Tacitus descrie felul în care un autor era obligat să închirieze un local şi scaune şi, de asemenea, să-şi adune publicul prin invitaţii personale ; iar Juvenal se

---

[1] Vezi referinţe la acest subiect în articolul meu *The Effect of the Printed Book on Language in the Sixteenth Century,* în *Explorations in Communications,* p. 125—135.

plînge de un om bogat, dispus să dea cu chirie o casă de-a lui nelocuită și să trimită liberții săi și clienții săi săraci să formeze publicul, dar nu voia să suporte cheltuiala cu scaunele. Astăzi întîlnim o practică analogă în lumea muzicii : un cîntăreț trebuie să închirieze o sală și să se străduiască să găsească un public pentru a-și face auzită vocea ; sau un admirator, care dorește să-l ajute, îi pune la dispoziție salonul său și își îndeamnă prietenii să asiste la recital. Această stare de lucruri nu era sănătoasă pentru literatură, căci încuraja îndeosebi stilul retoric și declamatoriu ; și este îndoielnic că difuzarea cărților a avut de cîștigat".

În cartea sa *Ancilla to Classical Reading* (Ghid pentru lectura clasicilor), Moses Hadas merge mai departe decît Kenyon în problema publicării orale (p. 50) :

„Conceptul de literatură ca ceva care mai curind se ascultă în public decît se citește pe tăcute în particular face greu de înțeles noțiunea de proprietate literară. Noi înșine sîntem mai conștienți de aportul unui autor a cărui carte o citim decît de cel al unui compozitor a cărui operă o ascultăm într-o reprezentare publică. La greci, publicarea unei cărți avea, de regulă, lor printr-o recitare publică, întîi — în mod semnificativ — de către autor și mai tîrziu de către lectori sau actori profesioniști ; iar recitarea publică a continuat să fie metoda obișnuită de publicare, chiar după ce cărțile și arta lecturii s-au răspîndit. Cum s-a răsfrînt aceasta asupra felului de viață al autorului, vom vedea în altă parte ; să ne oprim aici și să vedem efectul prezentării orale asupra caracterului literaturii".

După cum muzica scrisă pentru ansambluri mici diferă, atît prin tonalitate, cît și prin ritm, de cea concepută pentru sălile mari, la fel s-a întîmplat și cu cărțile. Tiparul a extins în asemenea măsură dimensiunile „amfiteatrului" în care autorul își prezintă opera, încît toate aspectele stilului au fost modificate. În această

privință, cele spuse de Hadas sînt foarte interesante :

„Întreaga literatură clasică, s-ar putea spune, este concepută ca un dialog cu auditoriul, sau chiar ca un discurs. Drama antică diferă în mod fundamental de drama modernă pentru că o piesă concepută pentru a fi jucată în plin soare, în fața a 40 000 de spectatori, nu se poate asemăna cu o piesă destinată unui public de 400 de persoane, reunite într-o sală întunecată. Tot astfel, un text scris pentru a fi declamat la un festival diferă de un text scris pentru a fi citit de un savant în camera sa de lucru. Poezia mai ales, sub toate formele ei, era vizibil destinată recitării. Chiar și inscripțiile funerare conțin un apel direct adresat trecătorului (în stilul : drumețule, te du... ori ceva asemănător) și cîteodată, cum este cazul unor epitafe ale lui Callimachus și ale imitatorilor lui, se presupune că piatra funerară intră într-un fel de dialog cu trecătorul. Se știe că poemele lui Homer erau citite în public și, încă multă vreme după ce se răspîndise obiceiul lecturii, rapsozii puteau trăi din recitări. Pisistrate, care a participat (fără să știm exact în ce măsură) la redactarea definitivă a textelor lui Homer, a instituit, de asemenea, lectura publică a poemelor homerice la festivalurile panatenaice. De la Diogene Laerțiu (1.2.57) aflăm că «Solon a stabilit ca recitările publice din Homer să se facă într-o anumită ordine ; astfel, al doilea recitator trebuia să înceapă acolo unde se oprise primul».

Proza, ca și poezia, se recita cu glas tare, cum aflăm din relatările despre Herodot și alții, și practica prezentării orale a influențat natura prozei, după cum influențase natura poeziei. Deosebita atenție pentru sonoritate, care caracterizează lucrările deschizătoare de drum ale lui Gorgias, ar fi fost inexplicabilă dacă aceste lucrări nu ar fi fost destinate recitării. Măiestria artistică a lui Gorgias l-a întărit pe Isocrate în părerea lui că proza este succesoarea legitimă a poeziei și că ea va trebui să-i ia locul. Mai tîrziu, alți critici, ca Dionysios din Halicarnas, îi judecă pe istorici cu aceeași măsură ca pe oratori și fac comparații între

operele lor fără a ține seama de diferențele de gen, pe care astăzi le socotim esențiale" (p. 50—51).

Hadas citează apoi (p. 51—52) un pasaj binecunoscut din *Confesiunile* Sfîntului Augustin :

„In antichitate și mult după aceea, cititorii aveau obiceiul să pronunțe întotdeauna, chiar și în particular, cu glas tare cuvintele din text, fie că era vorba de proză sau de poezie. Lectura silențioasă constituia o asemenea anomalie, încît Sfîntul Augustin (*Confesiuni,* 5, 3) găsește extraordinară atitudinea lui Ambrozie : «Cînd citea, ochii lui alunecau pe pagini și inima lui alegea sensul, iar vocea și limba lui se odihneau». Această minune atrăgea vizitatori, și Sfîntul Augustin oferă o explicație :
«Poate că se temea ca, în cazul în care autorul se exprimase cumva neclar, un ascultător atent sau nelămurit să nu-i ceară vreo explicație sau lămuriri suplimentare asupra unora din chestiunile mai complicate ; dacă și-ar cheltui timpul în felul acesta, n-ar putea citi atîtea lucrări cîte și-a propus ; se mai poate ca adevăratul motiv să fi fost necesitatea de a-și menaja vocea (aceasta îi slăbea chiar și atunci cînd vorbea puțin). Dar, oricare ar fi fost intenția, ea nu putea fi decît bună la un asemenea om»".

Convențiile literare din evul mediu au fost impuse de cerințele manuscrisului

---

Hadas reia această temă și în alt loc al excelentei sale lucrări. H.J. Chaytor o ridică, de asemenea, în ce privește evul mediu în lucrarea sa *From Script to Print* (De la scriere la tipar), o carte căreia cea de față îi datorează în bună măsură faptul că ea a fost scrisă.

„Nimeni nu contestă că inventarea și perfecționarea tiparului marchează un punct de cotitură în istoria

civilizației. Mai puțin ușor se acceptă faptul că obișnuința cu materiale tipărite a schimbat punctul nostru de vedere asupra literaturii și a stilurilor, a introdus idei privind originalitatea și proprietatea literară, de care epoca manuscrisului știa prea puțin sau nu știa nimic, și a modificat procesul psihologic ce dirijează utilizarea cuvintelor în schimbul de idei. Prăpastia care desparte epoca manuscrisului de epoca tiparului de carte nu este întotdeauna pe deplin înțeleasă de cei care se ocupă cu studiul și critica literaturii medievale. Cînd luăm în mînă o ediție tipărită a unui text medieval, prevăzută cu o introducere, un aparat critic cu variante de lectură, note și glosar, în mod conștient aducem la citirea acestui text acele idei și atitudini preconcepute care ne-au devenit o obișnuință în urma frecventării îndelungate a materialelor tipărite. Uităm mult prea ușor că avem de-a face cu literatura unei epoci în care normele ortografice variau și corectitudinea gramaticală nu era la mare preț, în care limba încă nu era fluidă și nu constituia neapărat un indiciu al naționalității, în care stil însemna respectarea unor reguli rigide și complicate de retorică. Copierea cărții altui om și darea ei mai departe putea fi socotită o acțiune meritorie în epoca manuscrisului ; în epoca cărții tipărite, o asemenea acțiune dă loc la urmăriri judiciare și cereri de despăgubiri. Scriitorii dornici să dobîndească un cîștig din amuzarea publicului scriu astăzi cel mai adesea în proză ; pînă pe la mijlocul secolului al XIII-lea, numai versurile puteau obține audiență la public. Așadar, dacă vrem să judecăm corect operele literare aparținînd veacurilor anterioare inventării tiparului, trebuie făcut un anumit efort pentru a înțelege importanța prejudecăților sub puterea cărora am crescut și să rezistăm tentației involuntare de a cere literaturii medievale să fie conformă cu criteriile noastre și cu gusturile noastre, fără de care noi nu-i mai recunoaștem decît un interes pur arheologic. Cum spune Renan, esența criticii este de a ști să înțeleagă situații foarte diferite de cea în care trăim“ (p. 1).

Aflînd din cartea lui Chaytor în ce măsură convențiile literare sînt influențate de forma

orală, manuscrisă sau tipărită, mi-am dat seama de necesitatea unei lucrări ca *Galaxia Gutenberg*. Limba și literatura medievală erau oarecum în situația în care se află în prezent cinematograful și televiziunea, în sensul că, așa cum spune Chaytor,

„ele nu provocau decît puține critici formale în sensul pe care îl dăm noi termenului. Un autor care dorea să știe dacă lucrarea sa este bună sau proastă, o punea la încercare în fața unui public ; dacă era aprobată, el își găsea imediat imitatori. Dar autorii nu erau constrînși de modele sau sisteme... Publicul cerea o intrigă plină de acțiune, povestirea, de regulă, nu vădea o mare iscusință în descrierea caracterelor ; aceasta era lăsată în seama recitatorului, care urma să-și caracterizeze personajele cu ajutorul vocii sau al gesturilor" (p. 3).

Publicul din secolul al XII-lea urmărea aceste recitaluri în mai multe serii, în timp ce „noi putem să ne așezăm și să citim cum ne place, să ne întoarcem ori de cîte ori vrem la paginile anterioare. Pe scurt, istoria progresului de la manuscris la tipar este o istorie a substituirii treptate a unor metode vizuale metodelor auditive de comunicare și receptare a ideilor" (p. 4). Chaytor citează (p. 7) un pasaj din cartea lui A. Lloyd James *Our Spoken Language* (Limbajul nostru vorbit) (p. 29), care descrie brutal efectele alfabetizării asupra vieții noastre senzoriale :

„Sunetul și vederea, vorbirea și textul tipărit, ochiul și urechea nu au nimic comun. Creierul omenesc n-a produs nimic care să se compare în complexitate cu această contopire de idei rezultată din îmbinarea celor două forme de limbaj. Dar această contopire, după ce s-a perfectat în copilăria noastră, a avut drept rezultat faptul că ne-a împiedicat să reflectăm în mod limpede, independent și sigur asupra vreuneia din aceste forme de exprimare. Nu ne mai putem gîndi la sunete fără să ne gîndim, totodată, la litere ; ne în-

chipuim că literele posedă un sunet. Credem că pagina tipărită este o imagine a celor spuse și că lucrul acela misterios denumit «ortografie» ar fi sacrosanct... Inventarea tiparului a răspîndit limba tipărită și a dat tipăriturilor o mare autoritate, pe care nu au pierdut-o niciodată".

Subliniind efectele latente chinestezice chiar și ale citirii fără glas, Chaytor atrage atenția asupra faptului că „unii medici interzic pacienților lor suferind de laringite grave să citească, pentru că și lectura fără glas declanșează anumite mișcări ale organelor vocale, deși cititorul poate nici nu este conștient de aceasta". Chaytor analizează, de asemenea (p.6), interacțiunea dintre auditiv și vizual în cursul citirii :

„Astfel, cînd vorbim sau scriem, ideile evocă imagini acustice combinate cu imagini chinestezice, pe loc transformate în reprezentări vizuale ale cuvintelor. Cel ce vorbește sau scrie astăzi își poate cu greu imagina limba altfel decît în formă scrisă sau tipărită : acțiunile reflexe prin care se face lectura sau scrierea au devenit atît de «instinctive» și se fac cu atîta ușurință și rapiditate, încît trecerea de la auditiv la vizual îi rămîne ascunsă celui ce citește sau celui ce scrie, îngreuind mult analiza acestui proces. S-ar putea ca imaginile acustice și chinestezice să fie inseparabile, iar «imaginea» ca atare să nu fie decît o abstracțiune creată în scopul analizei și care, considerată în sine și în stare pură, să nici nu existe. Dar, oricum și-ar explica individul propriul său proces spiritual — și prea puțini dintre noi sînt în privința asta cît de cît competenți —, rămîne, totuși, faptul că ideea sa despre limbă este irevocabil marcată de experiența sa cu materialul tipărit".

Alternarea formelor sau relațiilor dintre modelele obișnuite ale experienței vizuale și auditive creează o prăpastie largă între procesul mental al cititorului medieval și cel al cititorului modern. Chaytor scrie (p. 10) :

„Nimic nu este mai străin spiritului medieval decît cititorul modern, care parcurge rapid cu ochii titlurile paginii de ziar, coboară rapid cu privirea de-a lungul articolelor pentru a culege vreun aspect interesant, parcurge în grabă paginile vreunei disertaţii pentru a vedea dacă face să fie citită atent şi nu se opreşte decît pentru a prinde dintr-o privire sensul unei pagini. De asemenea, nimic nu este mai străin spiritului modern decît nesăţioasa memorie medievală, care putea învăţa o limbă străină fără legătură cu cuvîntul tipărit, uşor, cum învaţă copiii, putînd reţine şi reda lungi epopei şi complicate poeme lirice. Două puncte sînt deci de subliniat din capul locului. Cu puţine excepţii, cititorul medieval nu citea ca noi ; el era în stadiul unui şcolar care învaţă murmurînd. Fiecare cuvînt era pentru el o entitate distinctă şi în unele cazuri o problemă pe care şi-o şoptea lui însuşi cînd îi găsea soluţia ; acest fapt este important pentru cei care editează scrierile create de omul medieval. Pe lîngă aceasta, deoarece cei ce citeau erau mai puţini decît cei care ascultau, literatura la începuturile ei a fost destinată în mare măsură recitării în public ; de aceea, ea avea un caracter mai curînd retoric decît literar şi legile retorice erau hotărîtoare în compunerea operelor literare".

Cînd urma să dau această carte la tipar, am aflat, în mod oportun, observaţiile lui Dom Jean Leclercq privind lectura cu glas tare în perioada patristică şi medievală. Cartea sa *L'amour des lettres et le désir de Dieu* (Dragostea de învăţătură şi dorinţa de Dumnezeu) (p. 21) acordă acestei teme neglijate locul important ce i se cuvine :

„Dacă deci este necesar să ştii să citeşti, este, înainte de toate, pentru a putea participa la ceea ce se numea *lectio divina*. În ce consta aceasta ? În ce chip se citea ? Pentru a înţelege, trebuie să ne amintim de semnificaţia pe care cuvintele *legere* şi *meditari* o au la Sfîntul Benedict şi o vor păstra în tot evul mediu ; faptul pe care ele îl exprimă va explica una din ca-

racteristicile literaturii monastice a evului mediu : fenomenul reminiscenței, de care va trebui să vorbim mai departe. În legătură cu citirea se impune aici o constatare fundamentală : în evul mediu, ca şi în antichitate, se citeşte, în mod normal, nu ca astăzi, îndeosebi cu ochii, ci cu buzele, rostind ceea ce vezi şi ascultînd cu urechile cuvintele pronunțate, auzind, cum se spunea, «vocea paginilor». Era o adevărată lectură acustică : *legere* însemna, totodată, *audire* ; nu înțelegi decît ceea ce auzi, după cum şi astăzi în limba franceză se spune *entendre le latin*, ceea ce înseamnă a înțelege latina [1]. Fără îndoială, citirea fără glas, sau cu voce scăzută, nu era necunoscută. Ea era desemnată prin expresii precum cele ale Sfîntului Benedict, care scria despre *tacite legere* sau *legere sibi* — a citi pe tăcute sau a citi pentru sine, și expresia Sfîntului Augustin : *legere in silentio* — a citi în tăcere, în opoziție cu *clara lectio* — lectura cu glas tare. Dar de cele mai multe ori, cînd *legere* şi *lectio* sînt folosite fără vreo altă specificare, ele desemnează o activitate care, ca şi cîntul sau scrierea, cere participarea întregului corp și a întregului spirit. Anumitor bolnavi care aveau nevoie de mişcare, medicii antici le recomandau lectura ca exercițiu fizic, așa cum recomandau plimbarea, alergarea sau jocul cu mingea. Faptul că se scria cîteodată cu glas tare, dictîndu-ți ție însuți sau dictîndu-i unui secretar textul pe care îl redactai sau îl reproduceai, explică în mod satisfăcător greşelile datorate auzului din manuscrisele evului mediu ; astăzi, folosirea dictafonului face să apară erori similare".

Mai departe (p. 72—73), Dom Leclercq tratează modul în care faptul inevitabil al citirii cu glas tare face parte din întreaga concepție a meditației, a rugăciunii, a studiului şi a memoriei :

„Mai mult decît o memorie vizuală a cuvintelor scrise, din acest fel de a citi rezultă o memorie musculară a

---

[1] Literal s-ar traduce prin *a auzi latina*. — *Nota trad.*

cuvintelor pronunțate, o memorie auditivă a cuvintelor auzite. Esența acestei *meditatio* constă în a dezvolta cu atenție toate capacitățile de memorie ; ea este deci de nedespărțit de *lectio*. Am putea spune că ea înscrie textul sfînt în trup și în spirit.

Această mestecare repetată a cuvintelor divine este cîteodată evocată de tema hranei spirituale : vocabularul este atunci împrumutat de la mestecat, digestie, și chiar de la forma particulară de digestie a rumegătoarelor ; de aceea, și citirea și meditarea sînt cîteodată desemnate prin acest cuvînt — atît de expresiv — de *ruminatio*, rumegare. De exemplu, lăudînd un călugăr care se ruga fără încetare, Petru cel Venerabil a exclamat : «Fără odihnă, gura sa rumega cuvintele sfinte». Despre Jean de Gorze s-a putut spune că murmurul buzelor sale pronunțînd psalmii semăna cu zumzăitul unei albine. A medita însemna a te lega strîns de fraza recitată, a cîntări toate cuvintele, pentru a ajunge la plenitudinea sensului lor ; însemna să asimilezi conținutul unui text printr-un fel de masticație, care te ajuta să-i desprinzi întreaga savoare, însemna să-l guști, cum spunea Sf. Augustin, Sf. Grigore, Jean de Fécamp și alții cu o expresie intraductibilă, să-l guști cu *palatum cordis* sau în *ore cordis*. Toată această activitate este în mod necesar o rugăciune : *lectio divina* este o citire îmbinată cu rugăciune. Astfel, călugărul cistercian Arnulf von Boheriss dă următorul sfat :

«Cînd citește, călugărul să caute savoarea, nu știința. Cartea sfîntă este fîntîna lui Iacob, din care se scot apele ce se răspîndesc după aceea în predică. Nu va fi însă nevoie să mergi în capelă ca să începi a te ruga, chiar și în citire există posibilitatea de a te ruga și de a contempla»".

Acest aspect oral al culturii manuscrisului nu numai că a influențat profund modul de redactare și scrierea, ci a impus, de asemenea, ca scrierea, cititul și rugăciunea să rămînă indisolubil legate între ele multă vreme după inventarea tiparului.

Obiceiurile tradiţionale ale şcolarilor atrag atenţia asupra prăpastiei dintre omul format de manuscris şi cel format de tipar

Diferenţa dintre omul tiparului şi omul culturii scribale este aproape tot atît de mare ca cea dintre omul alfabetizat şi cel nealfabetizat. Elementele constitutive ale tehnologiei lui Gutenberg nu erau noi, dar cînd au fost reunite, în secolul al XV-lea, s-a produs o accelerare a activităţii sociale şi personale echivalentă cu „decolajul“ în sensul dat de W. W. Rostow acestui concept în *The Stages of Economic Growth* (Stadiile creşterii economice) : „acea perioadă decisivă a istoriei unei societăţi în care progresul devine starea sa normală“.

În *The Golden Bough* (Creanga de aur) (vol. I, p. XII), James Frazer indică o accelerare similară provocată în lumea orală de alfabetizare şi vizualitate :

„Comparativ cu mărturia adusă de tradiţia vie, mărturia cărţilor vechi despre religiile primitive nu are mare valoare. Într-adevăr, literatura accelerează progresul gîndirii într-o măsură care lasă extrem de departe în urmă opinia, care nu cunoaşte decît progresele lente ale tradiţiei orale. Două sau trei generaţii de literatură pot face mai mult pentru schimbarea gîndirii decît două sau trei milenii de viaţă tradiţională... Şi astfel se face că astăzi, în Europa, credinţele şi practicile superstiţioase transmise prin tradiţie orală sînt, în general, de origine mult mai veche decît religiile descrise în textele cele mai vechi ale rasei ariene...“

Tocmai mecanismul acestui fenomen îl studiază Iona şi Peter Opie în lucrarea lor *Lore and Language of Schoolchildren* (Tradiţia şi limbajul copiilor de şcoală) (p. 1—2) :

„În timp ce cîntecele copiilor mici sînt transmise acestora de către mamă sau de altă persoană adultă, care îi ţine pe genunchi, cîntecele şi versurile şcolarilor circulă de la un copil la altul, de cele mai multe ori în afara casei şi în afara sferei de influenţă a cercului familiei. Prin natura sa, cîntecelul copilului mic este o îmbinare rimată de cuvinte, păstrată şi transmisă nu de copii, ci de adulţi, şi, în acest sens, este o poezie «adultă». Sînt versuri aprobate de adulţi. Versurile copiilor şcolari nu sînt destinate urechilor adulţilor. Şi, în parte, bucuria pe care o fac copiilor constă în ideea — de cele mai multe ori întemeiată — că adulţii n-au habar de ele. Adulţii au depăşit folclorul copiilor şcolari. Cînd vin în contact cu el, de cele mai multe ori zîmbesc ironic şi caută în mod activ să-i suprime manifestările prea vii. În orice caz, nu fac nimic pentru a-l încuraja. Astfel, folcloristul şi antropologul pot cerceta, fără a se depărta prea mult de casă, o cultură înfloritoare şi neconştientă de sine (folosim în mod deliberat cuvîntul «cultură»), de care lumea adulţilor ştie tot atît de puţin şi pe care a influenţat-o la fel de puţin ca şi cultura vreunui trib indigen în curs de dispariţie, ce-şi duce existenţa mizeră în vreun fundac de ţară, într-o rezervaţie pentru indigeni. S-ar putea ca acest subiect să merite o cercetare mult mai aprofundată decît o putem face noi aici. Aşa cum a subliniat Douglas Newton : «Comunitatea mondială a copiilor este cel mai mare dintre toate triburile primitive şi, totodată, singurul care nu prezintă nici un simptom de dispariţie»".

În comunităţi foarte îndepărtate unele de altele în timp şi spaţiu se constată o continuitate şi o persistenţă a tradiţiei pe care nu le cunosc formele scrise.

„Indiferent cît de sălbatici şi de necioplili ar arăta şcolarii, ei rămîn, totuşi, cei mai devotaţi prieteni ai tradiţiei. Ca şi sălbaticii, ei respectă, ba chiar venerează obiceiurile tradiţionale ; şi în comunitatea lor închisă se pare că tezaurul lor fundamental de cîntece şi expresii verbale se schimbă prea puţin de la o generaţie la alta. Băieţii continuă să spună bancurile pe care Swift le-a cules de la prietenii săi pe vremea

reginei Anna ; își fac între ei aceleași farse pe care și le făceau flăcăiandrii în zilele de glorie ale lui Beau Brummell ; se întrec în cimilituri care existau pe vremea cînd regele Henric al VIII-lea era copil. Fetițele continuă să facă aceleași exerciții de magie (levitație) de care auzise Pepys («unul din cele mai ciudate lucruri pe care le-am auzit») ; ele adună bilete de autobuz și căpăcele de sticle de lapte în amintirea îndepărtată a acelei fete părăsite de iubit pe care un tată tiranic o ținea prizonieră și nu voia s-o elibereze decît contra unei răscumpărări ; copiii învață să vindece de negi (și asta cu succes) după metoda pe care o învățase și Francis Bacon cînd era flăcău. Au același cuvînt de batjocură pentru plîngăcioși de care își aducea aminte și Charles Lamb ; cînd găsesc ceva, strigă «juma-juma !», cum făceau și copiii din perioada regilor Stuarți ; și cînd unul din ceată cere înapoi un lucru pe care l-a dăruit, ceilalți copii îl batjocoresc cu versuri folosite și în timpul lui Shakespeare. Încearcă să-și citească norocul în melci, nuci sau coji de mere — metode de ghicit descrise de poetul Gay cu două veacuri și jumătate în urmă ; își prind încheietura mîinii cu mîna cealaltă pentru a afla dacă sînt iubiți, cum făcea pe vremuri la școală Southey pentru a afla dacă un alt băiat este bastard ; și cînd își mărturisesc în taină că, spunînd *Tatăl nostru* de la coadă la cap, pot să-l facă să apară pe Necuratul, ei transmit o legendă care circula în timpul reginei Elisabeta".

Nișa de lectură a călugărului medieval era în realitate o celulă pentru cîntat

---

Chaytor a fost primul care s-a ocupat, în lucrarea sa *From Script to Print* (De la manuscris la tipar) (p. 19), de micile nișe sau celule

ale călugărilor rezervate cititului sau cîntatului :

„De ce s-a ajuns la această încercare de asigurare a izolării în acele instituţii în care de regulă membrii îşi petreceau cea mai mare parte din timp împreună ? Din acelaşi motiv pentru care sala de lectură de la British Museum nu este divizată în compartimente insonorizate : obişnuinţa de a citi în tăcere a făcut inutilă o asemenea măsură ; dar dacă sala de lectură s-ar umple dintr-o dată cu cititori medievali, curînd şoptitul şi murmuratul ar deveni de nesuportat.
Acest aspect merită mai multă atenţie din partea editorilor de texte medievale. Cînd un copist din zilele noastre ridică ochii de pe manuscrisul din faţa sa pentru a scrie o frază, el păstrează amintirea vizuală a ceea ce a privit. În evul mediu, amintirea pe care o păstra scribul era o amintire acustică şi în multe cazuri probabil amintirea unui cuvînt după altul".

Pare destul de straniu faptul că cabinele telefonice moderne reflectă şi un alt aspect al universului de carte medieval : cartea de telefon prinsă cu lanţ. În lipsa cărţii de telefon îţi memorezi numerele de care ai nevoie, ceea ce este şi mai medieval decît cartea înlănţuită. Dar memorizarea nu ridică dificultăţi mari pentru intelectualii perioadei pretipografice şi mai puţin încă pentru persoanele analfabete. Indigenii sînt adesea uluiţi de obiceiurile profesorilor lor alfabetizaţi şi întreabă : „De ce vă notaţi toate lucrurile astea ? Nu le puteţi ţine minte ?"

Chaytor a fost primul care a explicat (p. 116) de ce tiparul slăbeşte atît de considerabil memoria noastră şi de ce manuscrisele nu au acest efect :

„Tiparul ne-a slăbit memoria : noi ştim că nu este necesar «să ne încărcăm memoria» cu lucruri pe care le putem găsi uşor luînd o carte din raft. Cînd o mare parte a populaţiei este analfabetă, iar cărţile sînt rare, memoria este deseori de o vigoare pe care nu o mai întîlnim în Europa de azi. Studenţii indieni sînt în stare să înveţe pe dinafară un manual şi să-l recite în

sala de examene cuvînt cu cuvînt ; textele sfinte se păstrează intacte, chiar dacă sînt transmise pe cale orală. «Se spune că, dacă toate exemplarele manuscrise sau tipărite ale Rig-Vedei s-ar pierde, textul ar putea fi restabilit imediat cu o exactitate absolută». Acest text este aproximativ la fel de lung ca *Iliada* şi *Odiseea* împreună. Poezia populară rusă și iugoslavă este recitată de cîntăreți populari înzestrați, totodată, cu o mare capacitate de memorizare şi de improvizare".

Dar motivul cel mai de seamă al imperfecțiunii memoriei rezidă în faptul că cu tiparul se ajunge la o separație mai completă a vizualului de audio-tactil. Cititorul, astăzi, traduce în sunete tot ce vede cînd *privește* o pagină. Amintirea a ceea ce a văzut ochiul este bruiată de efortul de a-și aminti lucrurile concomitent vizual și auditiv. Oamenii dotați cu o „memorie bună" sînt cei despre care se spune că au o „memorie fotografică". Adică ei nu-și pierd timpul traducînd de la ochi la ureche și viceversa și nici nu ajung să aibă „pe limbă" ceva ce parcă își amintesc, cum ni se întîmplă nouă, cînd nu mai știm dacă trebuie să căutăm în memoria vizuală sau în memoria auditivă amintirea unei experiențe trecute.

Înainte de a trece la laturile artistice și erudite ale acestei lumi orale și acustice care era evul mediu, aș vrea să citez două texte, unul de la începutul evului mediu, celălalt de la sfîrșitul lui, care demonstrează, într-adevăr, că lectura se făcea pe vremuri cu voce tare și cîteodată în mod spectacular.

Primul citat este din capitolul 48 al Regulei Sf. Benedict : „După al șaselea ceas și după ce s-au sculat de la masă, călugării pot să se odihnească pe paturile lor într-o liniște absolută ; și dacă vreunul dorește mai degrabă să citească, să citească pentru sine, în așa fel încît să nu-i deranjeze pe ceilalți".

Al doilea citat provine dintr-o scrisoare a lui Thomas Morus către Martin Dorp. Morus

îl ceartă pe Dorp pentru scrisorile sale : „Totuşi, sînt desigur mirat că-i poate trece cuiva prin cap să fie atît de linguşitor şi să laude asemenea lucruri în prezenţa ta ; şi, cum am spus la început, aş vrea să poţi privi printr-o fereastră expresia feţei şi să auzi tonul vocii, emoţia cu care aceste lucruri sînt citite“ [1].

În şcolile de cîntăreţi bisericeşti, gramatica servea îndeosebi pentru a asigura fidelitatea orală

De îndată ce s-a înţeles că cultura orală are numeroase trăsături de stabilitate, aproape inexistente într-o lume organizată pe baze vizuale, devine foarte uşor de abordat evul mediu. Sînt, de asemenea, mai uşor de înţeles anumite schimbări fundamentale în atitudinile secolului al XX-lea.

Mă voi referi pe scurt la o carte excepţională : *L'enseignement de l'écriture aux universités médiévales* (Învăţarea scrierii în universităţile medievale), de Istvan Hajnal, apărută în limba franceză, la Budapesta, în 1959. Deschizînd această carte, speram să găsesc, măcar printre rînduri, confirmarea faptului că citirea, în antichitate şi în evul mediu, se făcea cu voce tare. Nu mă aşteptam să descopăr aici că „scrierea“, pentru universitarul evului mediu, era nu numai profund orală, dar că ea era, de asemenea, de nedespărţit de ceea ce numim astăzi oratorie şi care atunci se numea *pronuntiatio ; pronuntiatio* a fost şi a rămas a cincea parte principală a studiilor de retorică obişnuite. În cartea lui Hajnal se dă o nouă explicaţie a faptului că tocmai elocuţia sau

[1] E. F. Rogers ed., *St. Thomas More : Selected Letters*, p. 13.

pronuntiatio era așa de prețuită în antichitate și în evul mediu: „Arta scrierii era atît de prețuită pentru că se vedea în ea dovada unei serioase învățături orale".

Istoria scrierii, ca formă de pregătire orală, ne face să înțelegem de ce în universitățile medievale se intră la o vîrstă foarte timpurie. Pentru a înțelege bine evoluția scrierii, trebuie să ținem seama de faptul că studenții își începeau cursurile universitare la vîrsta de 12 sau 14 ani. „În secolele al XII-lea și al XIII-lea, necesitatea cunoașterii gramaticii latine, precum și unele piedici exterioare, ca, de pildă, raritatea pergamentului, au putut întîrzia vîrsta la care scrierea își dobîndea forma definitivă".

Nu trebuie să uităm că, în afară de universități, nu exista un sistem școlar organizat. Așa se întîmplă că, după Renaștere, „găsim numeroase aluzii la faptul că, la Paris, în clasele mici ale anumitor colegii învățătura începea cu alfabetul". Mai știm, de asemenea, că existau în unele colegii studenți care nu împliniseră nici măcar 10 ani. Nu trebuie să uităm însă că universitățile medievale cuprindeau „toate treptele învățămîntului, de la cele mai elementare pînă la cele mai avansate". Specializarea, cum o cunoaștem astăzi, nu exista de fel, iar diversele niveluri de învățămînt constituiau un tot. Același caracter unitar era, desigur, valabil și pentru arta scrierii în acea epocă; într-adevăr, scrierea cuprindea tot ceea ce s-a numit în antichitate și în evul mediu *grammatica* sau *philologia*.

Pînă în secolul al XII-lea, spune Hajnal, „a existat timp de cîteva veacuri un important sistem de învățămînt destinat să pregătească studenți avansați. Acest învățămînt cuprindea, pe lîngă cunoașterea liturghiei, anumite cunoștințe practice legate de aceasta. În școlile de cîntăreți bisericești se învăța citirea în limba latină, și astfel gramatica era necesară pentru a putea recita și copia corect textele

latinești. Gramatica servea îndeosebi pentru a asigura fidelitatea orală“.

Accentul pus pe fidelitatea orală era pentru omul medieval echivalentul ideii noastre vizuale despre erudiție, legată de precizia citatelor și corectitudinea textelor tipărite. Hajnal explică motivele acestor stări de lucruri într-un capitol despre „metodele de predare a scrierii la universitate“.

Pe la mijlocul secolului al XIII-lea, *Faculté des Arts* a Universității din Paris șovăia în privința metodelor de urmat. Probabil că sporirea numărului cărților disponibile făcuse pe mai mulți profesori să părăsească metoda dictării *(dictamen)* și să vorbească mai repede la curs. Dar metoda mai lentă, a dictării, era încă destul de răspîndită. Potrivit lui Hajnal, „după un examen aprofundat, s-a optat pentru prima metodă : profesorul să vorbească atît de repede încît să se facă înțeles, dar să nu permită condeiului să-l urmărească... Studenții care, pentru a se opune acestei hotărîri, vor manifesta — ei înșiși sau prin intermediul slugilor sau complicilor lor, strigînd, fluierînd, bătînd din picioare, zvîrlind cu pietre — vor fi excluși pentru un an din facultate“.

În evul mediu, studentul trebuia să fie paleograf, critic și editorul autorilor pe care îi citea

---

Exista un conflict ce opunea pe partizanii vechii metode a dictării celor ai metodei noi a dialogului și a discuției orale. Datorită acestui conflict, noi cunoaștem în amănunțime metodele medievale de învățămînt. La pag. 65 și 66 ale studiului lui Istvan Hajnal găsim următoarele :

„Menţiunea ce se făcea despre cursuri nedictate ale altor facultăţi arată că Facultatea de Arte înţelegea să rupă cu metoda practicată pînă atunci la cursurile ei... şi, ceea ce este şi mai frapant, Facultatea de Arte conta pe opoziţia studenţilor... Studenţii sînt foarte legaţi de dictare. Pînă atunci, dictarea nu servise numai pentru a încetini ritmul prelegerii şi nici numai ca să ofere studenţilor texte complementare, ci ca constituia metoda cursurilor principale : *modus legendi libros*... Dictarea era folosită chiar şi în expunerile făcute de candidaţi la examene, unde, după toate probabilităţile, era vorba de citirea unor texte scrise".

Hajnal abordează după aceea un alt aspect fundamental :

„Nu încape îndoială că unul din motivele esenţiale ale obiceiului dictării îşi găseşte explicaţia în faptul că, înainte de epoca tiparului, şcolile şi studenţii nu aveau la dispoziţia lor manuale în număr suficient. O carte manuscrisă costa scump ; felul cel mai simplu de a şi-o procura era ca profesorul să dicteze elevilor săi textele. Se poate să fi existat studenţi care scriau manuale după dictare în scopuri comerciale. Deci, într-o oarecare măsură, dictarea trebuia să fie o afacere comercială, pe de o parte pentru elevul care scria şi vindea cartea, pe de altă parte pentru profesor, care, pe această cale, îşi asigura un auditoriu mai larg şi, prin aceasta, venituri importante. Manualul era necesar studentului nu numai pentru a se servi de el în cursul studiilor sale universitare, dar şi pentru a-l putea folosi în cariera sa viitoare. ...Pe de altă parte, universitatea însăşi pretinde studenţilor să se prezinte la cursuri înarmaţi cu cărţile necesare sau măcar ca trei studenţi să posede o carte în comun... Apoi, cînd candida la un grad universitar, candidatului i se cerea să prezinte cărţile ce-i aparţineau. În profesiunile libere, candidaţii la un post erau examinaţi de însăşi corporaţia profesiunii respective pentru a se vedea în ce măsură sînt înzestraţi cu cărţi".

Despărţirea cuvintelor de muzică prin tehnologia tiparului nu a fost mai hotărîtoare decît despărţirea efectuată de această tehno-

logic între citirea vizuală și cea orală. Mai mult, pînă la apariția tiparului, cititorul sau consumatorul era literalmente antrenat ca producător. La pag. 68, Hajnal explică cum :

„Metoda dictării *(dictamen)* în școlile medievale avea, fără nici o îndoială, scopul de a produce un text scris definitiv, utilizabil imediat, susceptibil de a fi citit de oricine și putînd fi pus în vînzare dacă se ivea ocazia. Cel care dicta pronunța cuvintele nu numai o dată sau de două ori, ci de mai multe ori. De fapt, chiar după ce au fost interzise cursurile dictate, s-a permis profesorului să dicteze anumite teze ce trebuiau reținute..."

Diferită de acea dictare precisă și conștiincioasă impusă la studiul „Artelor", denumită *modus pronuntiantium,* mai există „o formă specială de a dicta, care i-a urmat lui *modus pronuntiantium,* o metodă de a ține prelegerile vorbind într-un mod mai curgător, metodă destinată în special studenților avansați, denumiți *reportateurs,* care să poată preda, la rîndul lor, celorlalți studenți pe baza notițelor pe care le luau".

Pe de altă parte, dictarea lentă și precisă, denumită *dictamen,* nu era destinată numai producerii de texte personale ușor de folosit :

„Făcînd cursurile în acest fel, se ține cont de pregătirea sumară a elevilor... Este evident că elevii urmau aceste dictări nu numai pentru a-și procura textele, dar și pentru că în procesul scrierii exacte și citețe a textelor erau obligați să le și învețe...
Expresia *modus pronuntiantium* nu desemna în cadrul statutelor pur și simplu o metodă de a ține cursuri vorbind cu glas tare, articulînd bine cuvintele. Era un termen tehnic. Predarea pronunției corecte — *pronuntiatio* — era una din sarcinile fundamentale ale gramaticii latine, iar manualele de gramatică dădeau o mulțime de detalii legate de această chestiune. Era o metodă acceptată și stabilită, al cărei scop era să asigure pronunțarea corectă a latinei vorbite, să învețe diferențierea atentă a literelor, să asigure separarea și modularea cuvintelor și frazelor. Manualele

de gramatică aveau grijă să spună limpede că acest întreg antrenament servea scopului predării scrierii. În acea vreme, o pronunţie corectă era considerată esenţială. Era, într-adevăr, esenţială în acea vreme şi era, totodată, condiţia predării scrierii. Acţiunea de a scrie pe tăcute, fără combinarea cu citirea cu glas tare a textului, nu era încă posibilă în acel timp. Începătorul încă nu era înconjurat de o lume plină de texte scrise şi tipărite. El avea nevoie de o pronunţie clară şi exactă a textului dacă voia să înveţe să scrie fără greşeală" (p. 69).

Hajnal mai notează şi un alt avantaj al necesităţii de a citi şi de a scrie cu glas tare (p. 75—76) :

„A scrie după dictare nu constituia un exerciţiu de scriere atît de simplu cum s-ar putea crede la prima vedere. Pare ciudat, dar tocmai datorită acestui sistem, studiile au luat un nou avînt, în cadrul facultăţilor s-a putut naşte o nouă literatură. Pentru că fiecare profesor se străduia să dea materiei predate o formă nouă, în acord cu cunoştinţele la care ajunsese şi propriile sale concepţii ; şi de cele mai multe ori dicta elevilor săi rezultatul acestei munci personale. Astfel, mişcarea universitară, la începuturile ei, ne apare astăzi ca o mişcare cu adevărat modernă".

Toma d'Aquino explică de ce Socrate, Hristos şi Pitagora n-au încredinţat scrierii învăţăturile lor

---

Hajnal atrage apoi atenţia (p. 76) asupra unui aspect al confecţionării individuale a cărţii, care dă o lămurire binevenită cu privire la una din trăsăturile caracteristice ale culturii manuscrise. Aceasta nu favoriza numai o atenţie minuţioasă faţă de text, meditare în profunzime şi memorare :

„Vechile manuale tradiţionale, cele mai multe provenind de la sfîrşitul antichităţii, erau întotdeauna la dispoziţia profesorilor, dar aceștia nu vedeau utilitatea recopierii lor la infinit. Învăţînd și predînd în fiecare zi, de la individ la individ, adaptînd această muncă la gradul de pregătire al fiecăruia, ei au trecut la condensarea și simplificarea materiei predate, cu scopul de a ușura studiul ei și a o prezenta într-o formă compactă".

În cele din urmă, Hajnal conchide despre predarea scrierii :

„...Era o metodă de predare care avea multiple obiective : exerciţiul scrierii, practica compunerii şi, totodată, un antrenament al minţii pentru înţelegerea concepţiilor şi raţionamentelor noi și a exprimării lor. A fost o mișcare vie și constantă, care adăuga plăcerea folosirii scrierii la dobîndirea textelor înseși. Aceasta a fost, probabil, cauza primordială a faptului că învăţămîntul universitar din evul mediu se caracteriza tot mai mult prin folosirea scrierii. În aceste condiţii nu este de mirare că, începînd din secolul al XIV-lea, folosirea scrierii era considerată esenţa însăşi a vieţii universitare la Paris".

În lumina acestei analize a scrierii în evul mediu putem cel mai bine înţelege părerea lui Toma d'Aquino în legătură cu faptul că Socrate și Hristos, ei înșiși dascăli, n-au vrut să încredinţeze învăţăturile lor scrierii. În întrebarea 42 a părţii a III-a din *Summa Theologica* (manual de teologie), Toma d'Aquino întreabă : *„Utrum Christus debuerit doctrinam Suam Scripto tradere ?"* D'Aquino respinge părerea că studentul ar fi o pagină albă ce-și așteaptă înscrisul — o *tabula rasa*. El spune :

„Eu răspund afirmînd că era firesc ca Hristos să nu-și fi încredinţat învăţătura sa scrierii. În primul rînd, din pricina demnităţii sale, deoarece cu cît un dascăl este mai bun, cu atît felul său de predare trebuie să fie la un nivel mai înalt, şi de aceea se cădea ca Hristos, întrucît era cel mai bun dintre dascăli, să adopte me-

toda de predare prin care doctrina sa să fie întipărită în inimile ascultătorilor săi. Pentru acest motiv se spune în Evanghelia lui Matei, VII, 29, «căci îi învăța pe ei ca unul care are putere...» Şi pentru acest motiv, chiar şi la păgîni, Pitagora şi Socrate, care au fost minunați dascăli, nu au vrut să scrie nimic".

Dacă scrierea medievală nu ar fi fost atît de apropiată de modul oral de predare, ideea formei scrise considerată ca o simplă tehnică, şi nu ca predare n-ar fi fost de înțeles.

Datorită excelentei introduceri pe care a făcut-o Hajnal la studiul predării medievale a scrierii ca ramură a retoricii, cuprinzînd gramatica şi instrucțiunea literară, este uşor acum să extindem teoria sa la fazele anterioare sau mai tîrzii ale învățămîntului. De exemplu, în *De oratore* (I, XVI), Cicero spune că poetul este rivalul oratorului şi aproape egalul său. Că poezia sau *grammatica* era slujitoarea retoricii este un loc comun la Quintilian, la Augustin şi în tot cursul evului mediu şi al Renaşterii [1].

Conceptul ciceronian de *doctus orator* şi de elocință ca un fel de înțelepciune, de ştiință în acțiune a devenit, datorită lui Augustin, legea fundamentală a învățămîntului medieval. Dar Augustin, un profesor de retorică eminent, nu făcea din această lege ciceroniană, lăsată moştenire evului mediu, un program pentru practica elocinței în predici. Cum afirmă Marrou

---

[1] Vezi C. S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic* şi D. L. Clark. *Rhetoric and Poetry in the Renaissance.* Cei doi autori găsesc derutantă fuziunea ciceroniană a poeticii cu retorica. Milton însă o admite. În lucrarea *De Educatione,* el adoptă punctul de vedere al lui Cicero. După gramatică, spune el, trebuie să se studieze din logică exact atît cît este necesar pentru practicarea unei „retorici elegante şi înflorite". Acestora „le-ar urma, sau poate că le-ar preceda, poezia, pentru că este mai puțin rafinată şi mai puțin subtilă, mai simplă, mai senzorială şi mai pasionată". Această ultimă frază a lui Milton a fost adesea citată în afara contextului şi fără să se țină seama de semnificația tehnică precisă a limbajului lui Milton.

într-o remarcabilă lucrare[1], „cultura creştină, augustiniană, împrumută mai puţin de la tehnica retorului, cît de la cea a gramaticianului". Într-un cuvînt, în antichitate, *grammatica* şi *philologia* erau programe enciclopedice, orientate lingvistic, pe care Augustin le-a preluat pentru *Doctrina christiana*. Nu atît pentru predicare, cît pentru înţelegerea şi interpretarea textelor sfinte *(Sacra pagina)*, Augustin a preluat domeniul gramaticii. Şi întocmai cum Hajnal ne-a demonstrat cît de complet au ajuns să se contopească scrierea şi predarea gramaticii cu arta oratoriei, *pronuntiatio*[2], Marrou explică de ce antica *grammatica* a devenit în evul mediu baza studierii Bibliei. Vom vedea, de asemenea, cum în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea tehnicile antice şi medievale ale exegezei au prosperat ca niciodată pînă atunci. Ele au devenit baza programului ştiinţific al lui Bacon, înainte de a fi complet împinse pe planul doi de matematicile noi şi de noile tehnici de cuantificare.

O scurtă privire asupra schimbărilor survenite în diversele metode de exegeză medievală îl va ajuta pe cititor să înţeleagă cîteva din efectele ulterioare ale tiparului asupra artelor şi ştiinţelor. *The Study of the Bible in the Middle Ages* (Studiul Bibliei în evul mediu) de Beryl Smalley este o lucrare admirabilă, foarte potrivită acestui scop. Pentru a cunoaşte ascensiunea sau noile dimensiuni ale experienţei şi organizării vizuale, apărute curînd după inventarea tiparului, este interesant de

---

[1] H. I. Marrou. *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, p. 530, nota.

[2] În secolul al XVI-lea, actorii elisabetani erau adesea numiţi „retoricieni". Aceasta era firesc într-o vreme în care se studia *pronuntiatio* în aceeaşi măsură ca şi celelalte patru părţi ale retoricii : *inventio, dispositio, elocutio* şi *memoria*. Vezi şi excelentul studiu al lui L. B. Joseph *Elisabethan Acting*, în care el deduce din manualele de gramatică şi de retorică ale secolului al XVI-lea numeroase tehnici de recitare şi acţiune teatrală familiare tuturor şcolarilor epocii elisabetane.

observat cît de mult acest accent vizual a fost anticipat în diferite zone cu totul independente de tehnologia lui Gutenberg. Scurta privire pe care am aruncat-o asupra căilor în care *grammatica* antică a rămas în legătură orală cu studiul medieval al scrierii şi al textelor ne ajută să vedem în ce mică măsură cultura manuscrisului era concepută pentru a intensifica simţul văzului pînă la punctul de despărţire de celelalte simţuri.

Smalley observă că (p. XIV), „în evul mediu, dascălii socoteau Biblia ca fiind cartea de şcoală prin excelenţă. Şcolarul tînăr învăţa buchiile în psaltire, iar Biblia servea ca să i se predea artele liberale. De aceea, studiul Bibliei este de la bun început legat de istoria instituţiilor de învăţămînt".

Ascensiunea scolasticilor sau a modernilor în secolul al XII-lea a dus la ruptura categorică cu clasicii eruditiei creștine tradiţionale

---

Am văzut, cum a arătat Marrou, că, datorită lui Augustin, studiul Bibliei a încorporat vechea *egkuklios paideia* sau programul enciclopedic de *grammatica* şi *rethorica,* cum fusese definit de Cicero. Astfel, exegeza Scripturii a asigurat continuitatea umanismului clasic în şcolile mănăstirești de la Augustin la Erasm. Dar apariţia universităților, în secolul al XII-lea, a constituit o ruptură radicală cu tradiţia clasică. Programul noilor universităţi se baza în mare măsură pe *dialectica,* sau metoda scolastică, care avusese perioada ei de glorie la Roma, după cum citim în cartea lui S. F. Bon-

ner *Roman Declamation* (Declamaţia romană) (p. 43) :

„Sub republică, elocvenţa era esenţială pentru succesul în viaţa publică, era obiectul unor dezbateri vii ; dar sub principat, elocvenţa pierduse mult din valoarea ei politică. Nu era atît faptul că tribunalele pierduseră mare parte din puterea lor ; mai existau cauze civile şi criminale care să-i atragă pe avocaţi. Era mai curînd incertitudinea succesului în viaţa publică, succes pe care oratorii buni îl puteau aştepta în mod firesc în zilele republicii. Sub principat, prea multe depindeau de bunăvoinţa imperială şi a curţii ; trebuia să-ţi cauţi cuvintele cu prea multă grijă cînd vorbeai în public pentru ca practica oratoriei să devină populară. Scriind sub Tiberiu (dacă nu cumva sub Caligula), Seneca Tatăl putea privi înapoi spre epoca lui August ca spre o vreme cînd exista «o mare libertate a cuvîntului» ; dar chiar atunci, libertatea pe care autorul *Dialogurilor* şi filozoful din *Longinus* o considera esenţială pentru buna oratorie începuse să dispară din viaţa publică romană.
Şi astfel, oratoria s-a refugiat în arena mai sigură a şcolilor, unde un bărbat îşi putea manifesta republicanismul fără teamă de consecinţe şi unde putea fi recompensat pentru pierderea prestigiului politic prin aplauzele concetăţenilor săi. Termenul *scholastica* a ajuns la modă — o oratorie de şcoală, opusă discursului public veritabil, iar exponenţii acestor discursuri de paradă au primit numele de *scholastici*".

Ruptura dintre oratoria politică și disputele scolastice sau academice a avut, așadar, loc mult înainte de evul mediu. Bonner se referă la acele *Controversiae* ale lui Seneca Tatăl și notează (p. 2) : „De aici reiese că Seneca recunoaște trei stadii principale de dezvoltare : 1) *thesis* preciceroniană, 2) declamaţiile particulare, practicate de Cicero și contemporanii săi, cunoscute de ei sub numele de *causae*, 3) declamaţia propriu-zisă, cunoscută sub numele de *controversia* și mai tîrziu de *scholastica*".

În vechea Romă, aceste exerciții scolastice depindeau de examinarea *sic et non* a tezelor.

În *Topica* sa (1,9), Aristotel pomenește asemenea teze, care exprimau o afirmare sau o negare a unor principii filozofice excepționale, dînd ca exemplu faptul că „totul este în continuă curgere“ sau „tot ce există este unic“.

Mai mult, „teza“ presupune că subiectul nu este numai paradoxal, ci că va fi tratat făcîndu-se abstracție de împrejurări concrete și de „persoană, loc sau timp“. Bonner adaugă (p. 3) :

„În *Rhetorica* lui Cicero, în *De institutio oratoria* a lui Quintillian și la retorii greci și romani de mai tîrziu se găsesc exemple specifice de subiecte ale unor asemenea teze. Este vorba de probleme fundamentale privind lumea, sensul ei, viața și comportamentul uman, probleme pe care grecii le-au dezbătut generații de-a rîndul în orașele Asiei Mici și în crîngurile Academiei, în Grădina lui Epicur și sub Porticul stoicilor, în vilele din Italia și în fața colonadelor romane“.

Motivul pentru care amintesc caracterul formei scolastice este că, din secolul al XII-lea pînă în secolul al XVI-lea, acest gen de activitate, în cel mai înalt grad orală, s-a rupt de *grammatica*, care a constituit baza activităților mănăstirești și mai tîrziu umaniste. Căci *grammatica* ține cont în foarte mare măsură de împrejurări istorice, de persoane, de locuri și de anumite momente. Odată cu apariția cărții tipărite, *grammatica* a redobîndit poziția dominantă de care se bucurase înainte ca scolastica, *modernii* și noile universități s-o fi înlăturat. În vechea Romă, scolastica fusese, de asemenea, o activitate orală, iar Bonner citează o scrisoare a lui Cicero către Atticus, în care Cicero pomenește o serie de teze pe care el însuși le-a declamat într-un cadru particular :

„Ele tratează aproape exclusiv subiectul tiranilor și al tiraniei : «Trebuie oare să se acționeze pentru răsturnarea tiranului, chiar dacă aceasta ar pune în joc existența statului, sau trebuie doar să se împiedice ascensiunea învingătorului său ?»...

«Trebuie oare să-ţi ajuţi ţara, atunci cînd o stăpîneşte un tiran, mai curînd cu cuvinte oportune decît cu forţa armelor ?» Cicero pomeneşte opt asemenea teme, pe care le-a declamat în greacă şi în latină, pledînd atît pentru, cît şi împotriva lor, în scopul de a-şi abate gîndurile de la necazurile care îl asaltau..." [1]

Scolastica era nemijlocit legată, ca şi învăţătura adepţilor lui Seneca, de tradiţia orală a învăţămîntului aforistic

---

Dacă s-a înţeles bine caracterul în întregime oral al apărării acestor teze, este mai uşor de înţeles de ce cei ce practicau această artă trebuiau să aibă o memorie înzestrată cu un mare repertoriu de aforisme şi sentinţe. Trebuie să vedem în aceasta o cauză a predominanţei stilului lui Seneca în Roma tîrzie şi a îndelungatei asocieri a stilului senecan cu „metoda ştiinţifică", atît în evul mediu, cît şi în Renaştere. Pentru Francis Bacon, ca şi pentru Abélard, scrierea „aforistică" mai curînd decît „cea metodică" exprima diferenţa dintre o analiză pătrunzătoare şi simpla artă a persuasiunii.

În *The Advancement of Learning* (Despre însemnătatea şi înaintarea ştiinţelor), o lucrare construită ca un discurs public, Bacon preferă, din motive intelectuale, tehnica scolastică a aforismului metodei ciceroniene, care constă în a expune toate amănuntele într-o proză continuă :

„O altă deosebire de metodă, ale cărei consecinţe sînt importante, este cea care distinge expunerea cunoş-

---

[1] *Roman Declamation* (p. 10). Undeva, Cicero declară : „Filozofia va fi declamaţia bătrîneţii mele". În orice caz, ea a fost declamaţia evului mediu.

ințelor sub formă de aforisme de expunerea metodică ; în legătură cu aceasta putem constata că s-a răspîndit prea mult obiceiul de a elabora, pornind de la unele axiome sau de la unele observații asupra unui subiect, o artă solemnă și pretențioasă, umflată cu cîteva reflecții, ilustrată cu cîteva exemple și de a o concentra într-un fel de metodă rezonabilă.
Dar scrierea sub formă de aforisme posedă mai multe virtuți excelente, pe care scrierea metodică nu le atinge. În primul rînd, ea îl pune pe autor la încercare și permite să se judece dacă el este superficial sau serios : aforismele, în afară de cazul cînd se vor umoristice, se limitează la măduva și inima științelor, căci la aforisme nu poate fi vorba nici de discursuri de ilustrare, nici de o înlănțuire de cauze și de ordinea lor, nici de descrieri de practici. Astfel încît pentru materia aforismelor nu rămîne decît o cantitate mare de observații ; în consecință, nimeni nu va putea scrie aforisme, nici nu va încerca s-o facă dacă nu are o judecată sănătoasă și nu este bine informat. Dimpotrivă, în folosirea expunerii metodice,

Tantum series juncturaque pollet,
Tantum de medio sumptis accedit honoris.

În felul acesta, cineva poate face mare caz de o artă care, dacă ar fi descompusă în părțile ei, s-ar reduce la puțin lucru. În al doilea rînd, expunerile metodice sînt bune pentru a obține consimțămîntul sau credința, dar mai puțin apte să îndemne la acțiune, căci ele prezintă un soi de demonstrație în circuit, în care o parte o luminează pe cealaltă și de aceea provoacă încîntare ; dimpotrivă, amănuntele dispersate se împacă mai bine cu un mod de expunere ce urmează direcții dispersate. Și, în ultimul rînd, aforismele, reprezentînd o cunoaștere fragmentată, invită oamenii să cerceteze în continuare, în timp ce expunerile metodice, dînd impresia unui întreg, îi fac pe oameni să creadă că au ajuns la capătul cunoștințelor".

Ne vine greu să înțelegem că senecanul Francis Bacon rămăsese în multe privințe un scolastic. Mai departe vom vedea că propria sa „metodă" științifică provine în linie dreaptă din *grammatica* medievală.

Notînd că scolasticii sau declamatorii romani utilizau teme cu efect (cum erau dramele în stilul lui Seneca, folosite în mod curent la Roma, ca și în timpul Renașterii), Bonner adaugă (*Roman Declamation*, p. 65) :

„Dar, în afara acestor particularități, dicțiunea lor este foarte apropiată de cea a scriitorilor contemporani cu ei ; ea este caracteristică «latinei de argint» timpurii.
În compoziție, principalele greşeli le constituie folosirea excesivă de propoziţii scurte şi fragmentate, lipsa de fraze bine construite, ceea ce dă un stil sacadat şi un ritm de declamaţie cîteodată lipsit de vigoare şi ineficace. Criticii greci ar fi calificat stilul acestor bucăţi drept *katake kommene* sau *kekermatismene* ; utilă pentru frîngerea monotoniei unei perioade, această trăsătură ar fi fost dintre cele mai eficace dacă n-ar fi fost folosită atît de des încît să ni se urască de atîta repetată isteţime şi de atîtea poante".

Dar „propozițiile fragmentate" și aliteraţiile fără sfîrșit, de genul celor folosite de Augustin în popularele sale „predici rimate", constituie regula generală în proza și poezia orală (compară cu scrierea *Euphues* a elisabetanului J. Lyly). Este ușor de apreciat gradul de asimilare a culturii tiparului într-o perioadă sau într-o ţară dată prin efectul acesteia de eliminare a jocurilor de cuvinte, a poantelor, a aliteraţiilor şi a aforismelor din literatură. Astfel, chiar și astăzi, ţările latine păstrează o anumită obișnuință a maximelor, sentinţelor și aforismelor. Iar reînvierea simbolistă a culturii orale nu numai că a început în ţările romanice, dar s-a și sprijinit în mare măsură pe „propoziţii fragmentate" și pe aforisme. Seneca și Quintilian, ca și Lorca și Picasso, erau spanioli și în mare măsură influenţaţi de formele auditive. Bonner (p. 71) este nedumerit de faptul că Quintilian prezintă într-o lumină atît de favorabilă mijloacele stilistice bombastice ale elocvenţei latine, în ciuda faptului că el „se dis-

tingea prin bunul său simț și vederile sale liberale în materie de educație".

Chiar și această scurtă privire asupra senecanismului și a scolasticii în Roma antică ne va ajuta să înțelegem cum tradiția orală în literatura occidentală este transmisă de moda senecană și a fost treptat eclipsată în ultima parte a secolului al XVIII-lea de pagina tipărită. Paradoxul că senecanismul a fost considerat ca o atitudine rafinată în scolastica medievală și ca una vulgară în drama populară elisabetană nu este decît aparent dacă se ține seama de factorul oral. Pentru Montaigne însă, ca și pentru Burton, Bacon și Browne, aceasta nu constituia nici un mister. Antiteza senecană și „stilul" senecan, așa cum au fost descrise în *Senecan Amble* de George Williamson, puneau la dispoziție mijloace autentice de observare și cunoaștere stiințifică a procesului mental. Cînd numai ochiul este în acțiune, gesturile și rezonanțele la mai multe nivele ale acțiunii orale senecane nu mai au nici o semnificație.

Nu mai lipsesc decît două elemente în această parte a mozaicului *Galaxiei Gutenberg*. Primul din ele este atemporal; celălalt este plasat drept în centrul metamorfozei provocate de tipar în secolul al XVI-lea. Primul se referă la proverbe, maxime și aforisme, ca moduri de expresie indispensabile într-o societate orală. În capitolul al XVIII-lea al cărții sale *Herfsttij der Middleeuwen* (Amurgul evului mediu), J. Huizinga demonstrează cum, într-o societate orală veche sau modernă, orice eveniment, orice situație legendară sau istorică tinde să se cristalizeze, să devină parabolă, exemplu sau dovadă pentru a ilustra un adevăr moral general. În același fel, orice exprimare devine un dicton, o maximă, un citat. Pentru orice chestiune de comportament, Scriptura, legendele, istoria, literatura furnizează o multitudine de exemple sau de tipuri, constituind împreună un fel de clan moral de care ține cazul în speță.

Huizinga constată că înseși materialele scrise sînt obligate de modul de expunere orală să intre în forma orală a proverbelor, aforismelor, parabolelor și alegoriilor. Iată de ce : „În evul mediu, oricine voia să facă o afirmație serioasă căuta să o întemeieze pe un text, astfel încît să-i dea o bază". Dar se considera că „textul" era glasul nemijlocit al autorului său și că autoritatea sa era de natură orală. Vom vedea că odată cu apariția tiparului această invocare a autorității este complet răsturnată de amestecul dintre vechea organizare orală și noua organizare vizuală a cunoașterii.

Al doilea element se referă la faptul că această înclinație spre sentințe și aforisme, formule orale succinte și autoritare, s-a modificat rapid în secolul al XVI-lea. Walter Ong a acordat multă atenție acestei schimbări, bazîndu-se pe scrierile lui Pierre Ramus și pe succesul de care s-au bucurat acestea. Vom vorbi mai departe despre opera părintelui Ong ; deocamdată ne mulțumim să cităm aici articolul său despre *Metoda ramistă și spiritul comercial* [1]. Ong subliniază schimbarea survenită în sensibilitatea umană odată cu apariția tipografiei, arătînd că „folosirea tiparului a îndepărtat cuvîntul de asocierea sa originară cu sunetul și l-a tratat mai mult ca un «lucru» în spațiu".

Această abordare vizuală a făcut să scadă interesul pentru aforismele orale și pentru culegerile de sentințe, adagii și maxime, care fuseseră baza învățămîntului medieval. Cum spune Ong (p. 160), „Ramus are tendința să considere cunoașterea pe care o mijlocește prin operele sale mai curînd ca un bun de consum decît ca o înțelepciune". Cartea tipărită tinde, în mod firesc, să devină mai curînd o lucrare de referință decît glasul înțelepciunii.

---

[1] Din *Studies in the Renaissance*, vol. VIII, 1961, p. 155—172.

Atît cultura scribală, cît şi arhitectura gotică se preocupau mai mult de transparenţă decît de iluminare

---

Scolastica, această ramificaţie a umanismului literar monastic, avea să fie curînd confruntată cu noianul de texte antice revărsat de tiparniţe. Se părea că aici sfîrşeau patru secole de intensitate dialectică ; dar, cum au dovedit-o autori ca Clagett, spiritul și roadele științei și abstracţiunii scolastice au dăinuit pînă în știința modernă.

Descoperirea de către scolastică a mijloacelor vizuale de a traduce grafic relaţii nevizuale de forţă şi de mișcare era în contradicţie cu pozitivismul legat de text al umaniștilor. Şi totuși, au fost pe drept cuvînt lăudate meritele științifice atît ale umaniștilor, cît și ale scolasticilor. Această confuzie firească va ajunge să atingă proporţiile unui conflict deschis în mintea lui Francis Bacon. Propria lui confuzie ne va ajuta să elucidăm ceva mai departe numeroase probleme.

Exegeza Bibliei avea propriile ei conflicte de metodă şi, după cum a arătat Beryl Smalley în lucrarea ei *Study of the Bible in the Middle Ages* (Studiul Bibliei în evul mediu), acestea priveau atît litera, cît şi spiritul, atît vizualul, cît şi nevizualul. Autoarea îl citează pe Origen :

„Am publicat trei cărţi (despre Geneză) cu spusele sfinţilor părinţi privind litera și spiritul... Căci cuvîntul a venit pe lume prin Maria, îmbrăcat în carne ; şi a vedea nu înseamnă a înţelege ; toţi au văzut carnea ; cunoaşterea divinităţii a fost dată puţinilor aleşi... Litera apare ca fiind carne, dar sensul ei spiritual este cunoscut ca divinitate. De aceasta ne dăm seama cînd studiem Leviticul... Binecuvîntaţi sînt

ochii care văd spiritul Domnului dincolo de vălul literelor“ (p. 1).

Aluzii la tema literei și a spiritului — o dihotomie derivînd din scriere — se găsesc adesea în cuvintele lui Hristos : „Este scris, dar eu vă spun vouă...“. În Israel, profeții erau de cele mai multe ori în conflict cu scribii. Această temă pătrunde în structura propriu-zisă a gîndirii și sensibilității medievale, în tehnica „gloselor“, care aveau drept scop să elibereze lumina din interiorul textului, în tehnica anluminurii, ce folosea lumina pentru efecte de transparență *(light through)*, și nu ca fundal *pe* carte *(light on)*, ca și în însăși tehnica arhitecturii gotice. Cum afirmă Otto von Simson în *The Gothic Cathedral* (Catedrala gotică) (p. 3—4) :

„Într-o biserică romană, lumina este ceva distinct de substanța greoaie, sumbră, tactilă a zidurilor și contrastează cu ea. Zidul gotic pare poros : lumina se strecoară prin el, îl face translucid, se contopește cu el, îl transfigurează... Lumina, în mod obișnuit ascunsă de materie, apare aici ca principiul activ, iar materia are o realitate estetică numai în măsura în care se definește prin calitatea ei luminoasă, în care împărtășește calitatea luminii... Din acest punct de vedere hotărîtor, goticul poate fi caracterizat ca o arhitectură transparentă, diafană“.

Aceste efecte de piatră diafană sînt obținute prin tehnica vitraliului, dar ele sînt relevante pentru întreaga abordare medievală a simțurilor umane și, înainte de toate, a sensurilor Scripturii. Este interesant că Simson subliniază calitatea palpabilă a pietrei. Cultura orală a manuscriselor nu are a se teme de totalitate, punctul culminant al interacțiunii simțurilor. Căci în această interacțiune s-a constituit orice rețea sau legătură dintre simțuri, care lăsa să străbată lumina. Nivelul „literal“, de care se credea că include în sine toate înțelesurile, reprezenta o asemenea interacțiune. „Noi descoperim deci că ceea ce am numi astăzi exegeză,

întemeiată pe un studiu al textului şi al istoriei biblice, în sensul cel mai larg, ţine de «interpretarea literală»".

În *The study of the Bible in the Middle Ages*, Smalley citeză din *Carolingian Art* (Arta carolingiană) de R. Hinks : „Totul se petrece ca şi cum am fi invitaţi să privim nu suprafaţa fizică a obiectului, ci infinitul, cum se străvede prin reţea... obiectul... nu există, s-ar putea spune, decît pentru a defini şi izola o anumită parte a unui spaţiu infinit şi a-l face perceptibil şi utilizabil". Smalley face apoi următorul comentariu (p. 2) : „Această descriere a tehnicii «ajurului» în arta gotică primitivă a Nordului este, totodată, o descriere exactă a exegezei, aşa cum o înţelegea Sf. Claudiu... Ni se cere să privim nu *pe* text, ci *prin* el".

Probabil că orice om al evului mediu ar găsi ciudată ideea noastră de a privi prin ceva. El ar accepta mai curînd că realitatea priveşte la noi prin acest ceva şi că, prin contemplare, noi ne-am scălda în lumina divină mai curînd decît am privi-o. Premisele senzoriale ale culturilor de manuscris, cea antică şi cea medievală, difereau în întregime de cele în vigoare de la Gutenberg încoace ; cele vechi fuseseră impuse de doctrina antică a simţurilor şi a lui *sensus communis* [1].

Erwin Panofsky subliniază, de asemenea, în lucrarea sa *Gothic Arhitecture and Scholasticism* (Arhitectura gotică şi scolasticismul) preferinţa medievală pentru transparenţă şi a găsit chiar necesar să examineze această problemă arhitectonică pornind de la scolastici :

„«Sfînta învăţătură — spune Toma d'Aquino — foloseşte raţiunea umană nu pentru a dovedi credinţa, ci

---

[1] Edmund Joseph Ryan face un istoric al noţiunii de *sensus communis* cum a fost înţeleasă de lumea greacă şi arabă în cartea sa *Role of the Sensus Communis in the Psychology of St. Thomas d'Aquinas*. Această doctrină, care a acordat un loc esenţial tactilităţii, a prevalat în gîndirea europeană pînă în epoca lui Shakespeare.

pentru a face limpezi *(manifestare)* toate cele expuse în această învăţătură». Aceasta înseamnă că raţiunea umană nu poate spera să găsească vreodată dovada directă a unor asemenea articole de credinţă..., dar că ea poate lămuri sau clarifica aceste articole, ceea ce şi face...

Manifestatio, adică lămurirea sau clarificarea, constituie ceea ce aş numi primul principiu conducător al scolasticii la începuturile sale şi în epoca sa de aur... Dacă credinţa trebuia să fie «lămurită» cu ajutorul unui sistem de gîndire complet, de-sine-stătător, în interiorul propriilor sale limite, fără vreo legătură cu domeniul revelaţiei, era necesar să fie «lămurite» perfecţiunea, independenţa şi limitele acestui sistem de gîndire. Şi aceasta nu se putea face decît cu ajutorul unui model de prezentare literară capabil să lămurească procesul însuşi al raţionamentului în imaginaţia cititorului, după cum raţionamentul trebuia să lămurească inteligenţa asupra naturii adevărate a credinţei" (p. 29—31).

Panofsky evocă după aceea (p. 43) „principiul transparenţei" în arhitectură : „Dar practica clarificării a cunoscut adevăratul ei triumf în domeniul arhitecturii. După cum vîrsta de aur a scolasticii a fost dominată de principiul *manifestatio,* apogeul arhitecturii gotice a fost — cum a remarcat Suger înaintea mea — dominat de ceea ce poate fi numit „principiul transparenţei". Panofsky ne rezumă (p. 38) doctrina medievală a simţurilor aşa cum o stabilise Toma d'Aquino : „Simţurile sînt delectate de lucrurile bine proporţionate, *avînd cu acestea o afinitate ; căci şi simţul este un fel de raţiune, ca şi orice capacitate de cunoaştere*". Înarmat cu principiul că în simţuri există o proporţie *(ratio)* sau o raţionalitate, Panofsky poate trata în mod liber raporturile existente între scolasticismul medieval şi arhitectura medievală. Trebuie spus că acest principiu al raţionalităţii simţurilor conceput ca o lumină răzbătînd prin Fiinţă este omniprezent în exegeza Scripturii.

Toată această chestiune a devenit însă foarte confuză, pe măsură ce a crescut nevoia de ilu-

minare în detrimentul transparenței, cînd tehnica de mai tîrziu a separat tot mai categoric vizualitatea de celelalte simțuri. Această dilemă este perfect definită de Otto von Simson în *The Gothic Cathedral* (p. 3) : „Nu că interioarele gotice ar fi fost deosebit de luminoase... de fapt, vitraliile erau surse de lumină atît de sărăcăcioase, încît o posteritate mai oarbă a înlocuit multe vitralii cu geamuri translucide sau albe, care ne-au falsificat profund impresiile".

După Gutenberg, noua intensitate dobîndită de văz pretinde ca lumina să se reverse asupra tuturor lucrurilor. Concepția despre spațiu și timp s-a modificat, astfel încît ele ajung să fie considerate recipiente ce trebuie *umplute* cu obiecte sau activități. În epoca manuscrisului, cînd vizualul se afla într-o relație mai strînsă cu audiotactilul, spațiul nu era un recipient vizual. Într-o casă medievală, aproape că nu existau mobile, cum ne-o arată Siegfried Giedion în *Mechanization Takes Command* (Mecanizarea ia comanda) (p. 301) :

„Și totuși, a existat un confort medieval. Dar el trebuie căutat în altă dimensiune, pentru că el nu poate fi măsurat cu criterii materiale. Satisfacția și plăcerea care constituiau confortul medieval își aveau originea în configurația spațiului.
Confortul este atmosfera cu care omul se înconjură și în care trăiește. Ca și noțiunea medievală de Împărăția Domnului, el este ceva ce nu poate fi apucat cu mîinile. Confortul medieval este un confort spațial.
O încăpere medievală face o impresie de finit, chiar dacă este lipsită de mobilă. Ea nu este niciodată goală. Catedrală, sală de mese sau odaie într-o casă burgheză, ea trăiește în proporțiile sale, în materialele sale, în forma sa. Acest sens al demnității spațiului nu s-a pierdut odată cu sfîrșitul evului mediu. El a supraviețuit pînă ce industrialismul secolului al XIX-lea a tocit simțurile. Dar nici o epocă mai tîrzie n-a renunțat atît de categoric la confortul fizic. Felul de viață ascetic al monasticismului a plămădit în mod invizibil epoca după propria sa imagine".

Anluminura, glosa şi sculptura medievală erau în egală măsură aspecte ale artei memoriei, pivot al culturii scribale

Din aceste ample consideraţii asupra aspectelor orale ale culturii manuscrisului, atît în faza antică, cît şi în cea medievală, am dobîndit acest avantaj : nu vom mai fi înclinaţi să căutăm aici calităţi literare care aveau să apară odată cu cultura tiparului.

În afară de aceasta începem să ştim ce avem de aşteptat de la tehnologia tiparului în ceea ce priveşte diminuarea calităţilor orale. Iar astăzi, în epoca electronică, putem înţelege de ce calităţile specifice ale culturii tiparului pierd tot mai mult din eficacitatea lor şi de ce, în organizarea verbală, asistăm la o reînviere a valorilor orale şi auditive. Pentru că organizarea verbală, în pagină sau vorbită, poate avea o notă vizuală, oarecum de felul aceleia pe care o asociem cu vorbirea rapidă şi eliptică a unor persoane foarte culte, şi invers, organizarea verbală, chiar şi pe o pagină tipărită, poate avea o notă orală, ca în filozofia scolastică. Atitudinea inconştient literară a lui Rashdall este complet involuntară cînd el spune în *The University of Europe in the Middle Ages* (Universitatea Europei în evul mediu) (vol. II, p. 37) : „Misterele logicii erau în sine mai adecvate pentru a fascina intelectul barbarilor semicivilizaţi decît eleganţele poeziei şi oratoriei clasice". Dar Rashdall are dreptate cînd consideră că omul oral este un barbar. Pentru că, din punct de vedere tehnic, „omul civilizat" este, fie el brută sau prost, un om a cărui întreagă cultură are o orientare puternic vizuală, orientare a cărei singură cauză este alfabetul fonetic. Această carte ar vrea să dezvăluie cît de departe a fost împinsă atitudinea vizuală a aces-

tei culturi fonetice datorită întîi manuscrisului, iar apoi tipografiei, sau „scrierii mecanice“, cum i se zicea la început. Filozofia scolastică era profund orală în metodele și în structura ei, după cum tot așa era, în alt chip, și exegeza Scripturii. Iar veacurile de studii biblice în evul mediu, întemeiate pe *grammatica* (sau literatura) antică, pregătiseră materialele indispensabile tehnicilor dialectice scolastice. Iar *grammatica* și *dialectica* (sau filozofia scolastică) erau ambele de tendință extrem de orală în comparație cu tendința vizuală nouă, favorizată de tipar.

O temă preferată a secolului al XIX-lea era cea care considera catedralele medievale drept „cărți ale poporului“. Prezentarea de către Kurt Seligman a acestui aspect al catedralei (*The History of Magic* — Istoria magicului, p. 415—416) permite să se scoată în evidență asemănarea catedralei cu o pagină de comentariu medieval al Scripturii :

„În această privință, cărțile de joc folosite la tarot seamănă cu imaginile altor arte : picturile, sculpturile și vitraliile catedralelor, care și ele reprezentau idei sub forme umane. Universul lor era însă al lumii de dincolo, în timp ce universul tarotului este al tărîmului pămîntean. Atuurile descriau relația forțelor și virtuților cu omul ; catedralele, pe de altă parte, întruchipau relația omului cu divinul. Dar ambele serii de imagini se întipăreau în minte. Ele erau mnemice. Ele conțineau un vast complex de idei, care ar fi umplut volume dacă ar fi fost să fie scrise. Ele pot fi «citate» deopotrivă de analfabet și de științorul de carte și le sînt destinate ambilor. Evul mediu era preocupat de tehnici care să-i permită omului să memoreze și să compare mai multe astfel de ansambluri de idei. Sub impulsul acestor preocupări, Raymundus Lullus a scris *Ars Memoria* (Arta memoriei). Preocupări similare au dus la publicarea în 1470 a unei culegeri de planșe intitulate *Ars Memorandi* (Arta de a memora). Autorul și-a asumat sarcina complicată de a da un caracter concret temelor cuprinse în cele patru Evanghelii. Pentru fiecare Evanghelie el a dat

cîteva imagini, îngeri, tauri, lei şi vulturi, emblemele celor patru evanghelişti, deasupra cărora a aşezat alte obiecte, al căror rol era să sugereze povestirile cuprinse în fiecare capitol. Figura 231, de pildă, arată un înger (Matei) şi cuprinde opt simboluri mai mici reprezentînd primele opt capitole ale Evangheliei lui Matei. Privind fiecare planşă din *Ars Memorandi* şi simbolurile pe care le conţinea, îţi puteai aminti de povestirile din întreaga Evanghelie.

Pentru noi, o asemenea memorie vizuală pare fantastică, dar cu siguranţă ea nu era neobişnuită în vremea cînd doar puţini ştiau să scrie şi să citească şi cînd imaginile jucau rolul scrisului".

Seligman a sesizat aici o altă trăsătură esenţială a culturii orale, antrenamentul memoriei. După cum *pronuntiatio*, a cincea diviziune a retoricii clasice, era cultivată, așa cum a arătat-o Hajnal, pentru arta scrierii și a facerii cărţilor, la fel *memoria*, a patra diviziune a vechii retorici, era o disciplină necesară în epoca manuscrisului și era ajutată de arta glosei și a anluminurii marginale. Într-adevăr, Smalley relatează (p. 53) că glosele marginale, deși de origine necunoscută, serveau „ca note ajutătoare pentru recitarea lecţiilor orale".

Într-o teză de doctorat încă nepublicată [1], John H. Harrington observă că la începutul erei creştine „atît cartea, cît şi cuvîntul scris erau identificate cu mesajul pe care-l purtau. Erau considerate ca fiind instrumente cu putere magică, în special împotriva demonului şi a capcanelor sale". Lucrarea lui Harrington conţine numeroase pasaje care se referă la caracterul oral al lecturii și la necesitatea memorizării, așa cum reiese din regula Sf. Pahomie : „Şi dacă nu vrea să citească, să fie silit, astfel ca să nu se afle nimeni în mănăstire care să nu poată citi şi spune pe dinafară părţi ale Sfintei Scripturi" (p. 34). „Adesea, în timpul

---

[1] *The Written Word as an Instrument and a Symbol in the First Six Centuries of the Christian Era*, Columbia University, **1946**, p. 2.

unei călătorii, doi călugări își citeau unul altuia sau își recitau din memorie Scriptura“ (p. 48).

Pentru omul oral, modul de expresie literal conține toate nivelurile posibile de semnificație

---

Va fi util acum să examinăm alte cîteva puncte din *Study of the Bible in the Middle Ages* de Smalley, care arată dezvoltarea continuă a noii tendințe vizuale în studiul Bibliei spre sfîrșitul evului mediu.

La începuturile sale, scolastica a încercat să se elibereze de constrîngerile contextului literar : „Drago, Lanfranc și Berenger folosesc dialectica pentru a studia textul lor în adîncime ; ei se străduiesc să reconstituie procesul logic desfășurat în mintea autorului. Dialectica mai putea fi folosită și pentru a ridica o nouă construcție teologică, avînd ca temelie textul“ (p. 72).

Declanșarea acestui proces de degajare față de contextul literar a fost unul din motivele atracției exercitate de marea culegere de sentințe a lui Petrus Lombardus, de *Sic et Non* al lui Abélard și de *Concordantia discordantium canonum* (Concordanțele canoanelor discordante), aceste mari lucrări literare ale epocii : „*Quaestiones* nu erau numai extrase din comentariul originar și publicate separat ; ele erau și transpuse în alte feluri de opere... De aceea sîntem puși acum în fața problemei dificile de a distinge între exegeză și învățămînt dogmatic sistematic“ (p. 75).

Adagia și *Similia* ale lui Erasmus, citate adunate din tot felul de lucrări, au fost mai tîrziu transpuse în predicile, în eseurile, în piesele de teatru și chiar și în sonetele secolului al XVI-

lea. Necesitatea de organizare și sistematizare vizuală provenea din cantitatea crescîndă de material ce trebuia prelucrat :

„Această dezvoltare unilaterală era cu totul firească. Nenumăratele probleme ridicate de receptarea logicii aristotelice şi de studiul dreptului canonic şi civil, de noile posibilităţi de a raţiona, de nevoia urgentă de speculaţie şi discuţii, toate acestea au produs o atmosferă de grabă şi înfrigurare nefavorabilă studiului Bibliei. Profesorii din şcolile de pe lîngă catedrale n-aveau nici timpul, nici pregătirea necesară pentru a deveni experţi specializaţi în studiul Bibliei. Aceasta era valabil deopotrivă pentru filozofii şi umaniştii de la Chartres, ca şi pentru teologii de la Paris şi Laon. Nici măcar Bec-Hellouin, ultima din marile şcoli mănăstireşti, nu făcea excepţie. Lanfranc a fost teolog şi logician ; geniul discipolului său Anselm de Canterbury a luat altă direcţie. Operele lui filozofice le-au eclipsat pe cele biblice, care se pare că s-au pierdut" (p. 77).

Și aceeași pondere a cantității și-a spus cuvîntul, în timp, în favoarea tiparului. Dar punctul în care atitudinea vizuală și cea orală față de Sfînta Scriptură au ajuns într-o înfierbîntată dispută medievală a fost — cum era de prevăzut — plasat axial sau polar față de planul în care se desfășurau conflictele în noua cultură vizuală a Renașterii. Hugo de Saint-Victor exprimă clar acest lucru :

„Sensul mistic se dobîndeşte, în primul rînd, numai în ceea ce spune litera. Mă mir cum unii îndrăznesc să se laude că sînt profesori de alegorie, cînd ei nu cunosc nici măcar semnificaţia fundamentală a literei. «Noi citim Sfînta Scriptură — spun ei —, dar nu citim litera. Litera nu ne interesează. Noi predăm alegoria». Cum citiţi voi atunci Sfînta Scriptură, dacă nu citiţi litera ? Scoateţi litera şi ce rămîne ? «Noi *citim* litera — spun ei —, dar nu corespunzător cu litera. Noi citim alegoria şi interpretăm litera nu literal, ci alegoric... ; astfel, *leu* în sens istoric înseamnă o fiară, dar alegoric înseamnă Hristos. De aceea, cuvîntul *leu* înseamnă Hristos»" (p. 93).

Pentru omul oral, conţinutul literal este inclusiv şi conţine toate nivelurile de semnificaţie şi toate semnificaţiile posibile.

Astfel raţiona şi Toma d'Aquino. Dar omul vizual al secolului al XVI-lea este silit să distingă nivel de nivel, funcţie de funcţie printr-un proces de excludere după specialităţi. Cîmpul acustic este simultan, modul vizual succesiv. Desigur, însăşi noţiunea de „nivele de exegeză", fie că este vorba de nivele literale, figurative, topologice sau anagogice, constituie o noţiune profund vizuală, un fel de metaforă stîngace. Dar, „trăind cu mai mult de un secol înainte de Sfîntul Toma, Hugo pare să fi sesizat corect principiul tomist după care cheia profeţiei şi a metaforei este intenţia autorului : sensul literal cuprinde în sine tot ce a vrut să spună sfîntul autor. Dar cîteodată el însuşi se abate de la propriile sale norme" (p. 101).

Noţiunea tomistă de interacţiune simultană între simţuri este la fel de imposibil de vizualizat ca şi proporţionalitatea analogică : „Sfîntul Toma, perfectînd strădaniile predecesorilor săi, a elaborat o teorie a relaţiilor intersenzoriale care pune accentul pe interpretarea literală, definită ca suma a tot ceea ce gîndeşte autorul" (p. 368).

Creşterea pur cantitativă a fluxului de informaţie a făcut ca organizarea vizuală a cunoaşterii şi perspectiva să apară încă înaintea tiparului

---

Deoarece conţinutul literal, sau „litera", a fost identificat mai curînd cu lumina proiectată *pe* text decît cu lumina care răzbate *prin* text,

s-a ajuns și la accentuarea corespunzătoare a „punctului de vedere“ sau a poziției *fixe* a cititorului : „de aici de unde șed“. O asemenea accentuare vizuală era absolut imposibilă înainte ca tiparul să fi sporit intensitatea vizuală a paginii scrise pînă la punctul unei perfecte uniformități și repetabilități. Această uniformitate și repetabilitate a tiparului — calități complet străine culturii manuscrisului — constituie treapta preliminară necesară spre spațiul unificat sau pictural și spre „perspectivă“. Pictorii de avangardă, ca Masaccio în Italia și Van Eyck în Nord, au început să experimenteze cu spațiul pictural sau în perspectivă la începutul secolului al XV-lea. Și în 1435, doar cu o decadă înaintea tiparului, tînărul Leone Battista Alberti a scris un tratat despre pictură și perspectivă care avea să exercite cea mai mare influență asupra epocii.

„Celălalt aspect în cartea lui Alberti, care marca începutul unei noi atitudini, foarte diferită de cea a grecilor, era descrierea sa a primei scheme geometrice cunoscute pentru pictarea obiectelor într-un spațiu unificat, sau, cu alte cuvinte, ceea ce numim astăzi perspectivă. Și acest fapt, capital în istoria reprezentării picturale, a fost capital și în istoria geometriei, deoarece această carte a descris pentru prima dată operația astăzi curentă a proiecției centrale și a secțiunii, a cărei evoluție ulterioară a constituit elementul dominant al geometriei sintetice moderne. Era o idee necunoscută grecilor și a fost descoperită într-o vreme atît de neștiutoare în ale geometriei, încît Alberti a socotit necesar să explice cuvintele *diametru* și *perpendicular*“ [1].

Pentru a înțelege bine avîntul vizual pe care avea să-l provoace tehnologia lui Gutenberg, trebuie să reținem că un asemenea avînt nu putea să aibă loc înainte, în epoca manuscrisu-

[1] W. Ivins. *Art and Geometry*, p. 82.

lui, pentru că acea cultură menținea formele de sensibilitate audiotactile ale omului într-o măsură incompatibilă cu vizualitatea abstractă sau transpunerea tuturor simțurilor în limbajul unui spațiu unificat, continuu și pictural. De aceea, Ivins are perfectă dreptate să susțină în *Art and Geometry* (p. 41) :

„Perspectiva este ceva cu totul diferit de racursiul unui desenator. Din punct de vedere tehnic, perspectiva este proiecția centrală a unui spațiu tridimensional pe un plan. Vorbind în limbajul comun, se poate spune că este modul de a reprezenta în așa fel o imagine pe o suprafață plană, încît diferitele obiecte reprezentate în imagine — *unele în raport cu celelalte* — par să aibă aceeași mărime, formă și poziție pe care le-ar avea obiectele reale, aflate în spațiul real, dacă privitorul le-ar privi dintr-un punct de vedere unic și constant. Nu am găsit nimic care să justifice presupunerea că grecii ar fi avut vreodată — fie în practică, fie în teorie — cea mai vagă idee despre concepția pusă în evidență cu caractere cursive în fraza precedentă".

In evul mediu, studiul Bibliei a ajuns la modele de exprimare contradictorii, cunoscute și de specialiștii în istoria economică și socială. Contradicția s-a iscat între cei ce afirmau că textul sfînt constituie un complex, care își află unitatea la nivelul textului literal, și între cei ce credeau că nivelele de semnificație trebuiau cercetate fiecare separat, într-un mod specializat. Acest conflict între tendința auditivă și cea vizuală a devenit violent abia cînd tehnica mecanică și tipografică a dat vizualului o mare preponderență. Înainte ca această superioritate să se fi instalat, relativa egalitate în cultura manuscrisului între simțurile văzului, auzului, pipăitului și mișcarea în interacțiune a încurajat preferința pentru lumina ce „răzbătea", atît în limbaj, cît și în artă și în arhitectură. Iată

părerea lui Panofsky, exprimată în *Gothic Architecture and Scolasticism* (p. 58—60) :

„Un om pătruns de spirit scolastic va aborda modul de reprezentare arhitectural la fel cum îl abordează pe cel al reprezentării literare, adică din punctul de vedere al lui *manifestatio*.
El va socoti de la sine înțeles faptul că țelul inițial al diverselor elemente ce compun o catedrală este de a-i asigura stabilitatea, tot aşa cum socotea normal ca numeroasele elemente ce constituie o *Summa* să aibă drept scop principal să-i asigure validitatea.
Dar el n-ar fi fost satisfăcut dacă descompunerea edificiului în părțile sale componente nu i-ar fi permis să retrăiască procesele înseşi ale gîndirii. Pentru el, mulțimea elementelor arhitecturale gotice reprezenta o autoanaliză şi o autoexplicare a arhitecturii, aşa cum sistemul tradițional de părți, distincții, întrebări şi articole constituia o autoanaliză şi o autoexplicație a rațiunii. Acolo unde spiritul umanist cerea un maximum de «armonie» (în scriere o dicțiune impecabilă, în arhitectură o proporție impecabilă, pe care Vasari regreta atîta că n-o găseşte în structurile gotice), spiritul scolastic cerea un maximum de claritate ; el accepta şi cerea o clarificare gratuită a funcției prin formă, tot aşa cum accepta şi pretindea o clarificare gratuită a gîndirii prin limbaj".

Cunoscătorul poeziei medievale poate cu uşurință evoca exemple paralele. *Il dolce stil nuovo* al lui Dante şi al altora a fost obținut, după cum explică Dante, prin introspecție şi copierea atentă a contururilor şi a procesului gîndirii pasionate. În cîntul al XXIV-lea din *Purgatoriu*, Dante scrie :

„...Sînt unul care cînd mă-nspiră
amorul, îmi notez, şi-n urma lui,
ce-mi cîntă el, eu cînt apoi pe liră"

La care prietenul lui, Forese, răspunde :

— „Acum văd, frate, ce departe fui,
şi eu, şi Iacob şi Ghiton, ca mine,
de noul stil frumos, de care-mi spui.

Eu văd cum pana voastră strîns se ține
pe urma celui ce dictează-n voi,
cum pana noastră n-a făcut, vezi-bine !"
(traducere de G. Coşbuc)

Fidelitatea artistică și literală față de formele experienței constituie secretul dulcelui stil nou. Această străduință de a urma mai curînd procesul de gîndire propriu-zis, în loc de a ajunge la un punct de vedere personal, este ceea ce a dat unei mari părți a meditației scolastice o aparență de *universalitate*. Aceeași grijă față de modalitățile proprii ale gîndirii și ale ființei ne permite să simțim că „Dante este multiplu și suferă cît mulți oameni"[1].

Paolo Milano, vrînd să-l prezinte pe Dante publicului englez, scrie :

„Esențialul la Dante este acesta : ceea ce spune nu este niciodată mai mult şi niciodată mai puţin decît reacţia sa primară şi totală la obiectul din faţa sa. (Arta, pentru el, este forma pe care o ia adevărul cînd este perceput în totalitatea lui)... Dante nu se complace niciodată în fantezie, el nu înfrumusețează şi nu exagerează niciodată. El scrie ce gîndeşte şi ce vede (cu ochiul său exterior sau cu cel interior)... Perceperea sa senzorială este atît de sigură, capacitatea sa de înţelegere intelectuală atît de directă, încît el nu se îndoieşte niciodată că stă chiar în centrul percepției. Acesta este, probabil, secretul celebrei conciziuni expresive a lui Dante"[2].

La Dante, ca şi la Toma d'Aquino, literalul constituie suprafaţa unei *unităţi profunde*, și Milano adaugă :

„Trăim într-o epocă în care sciziunea dintre minte, materie şi suflet (pentru a folosi termenii lui Dante) a devenit atît de absolută, încît presimţim răsturnarea lor.. Disocierea lentă a acestor trei calităţi s-a făcut

[1] Ezra Pound. *The Spirit of Romance*, p. 117.
[2] *The Portable Dante*, p. XXXIII.

în decurs de secole, şi noi sîntem puşi în situaţia de a admira, ca şi cum s-ar afla în săli diferite ale unui muzeu, carnaţia conform lui Matisse, spiritul conform lui Picasso şi inima conform lui Rouault".

O universalitate a experienţei atît de sculptural configurate ca cea a lui Dante este total incompatibilă cu spaţiul pictural unitar ce anunţă viitoarea configuraţie gutenbergiană. Pentru că modalităţile scrierii mecanice şi tehnologia literelor mobile nu erau favorabile sinesteziei, „sculpturii rimei".

Acelaşi conflict între structurile scrise şi structurile orale ale cunoaşterii se manifestă şi în viaţa socială a evului mediu

---

În *Histoire economique de l'Occident médiéval* (Istoria economică a Occidentului medieval) de Henri Pirenne se găsesc numeroase analogii structurale cu modelele culturii manuscrisului de care a fost vorba pînă aici. O înţelegere a conflictului dintre forme înainte de apariţia tiparului ne permite să ne dăm seama de cotitura provocată de Gutenberg în această bătălie : „Ceea ce apare cu totul evident este că, începînd de la sfîrşitul secolului al VIII-lea, Europa occidentală a recăzut în situaţia unei regiuni pur agricole. Pămîntul este unica sursă de subzistenţă şi singura condiţie a bogăţiei. Toate clasele populaţiei, de la împărat, care nu mai are alte venituri decît cele ale domeniului său funciar, pînă la cel mai umil dintre şerbi, trăiesc direct sau indirect din produsele solului, fie că le produc prin munca lor, fie că se mulţumesc să le per-

ceapă şi să le consume. Bogăţia mobiliară nu mai joacă nici un rol în viaţa economică“ (p. 7).

Pirenne descrie cum structura domenială feudală dezvoltată după prăbuşirea Imperiului roman a fost cea a numeroase „centre fără periferie“. Structura romană, dimpotrivă, fusese centralistă şi birocratică, cu relaţii strînse între centru și periferie. Domeniul feudal corespunde concepţiei medievale a Scripturii, concepţie după care litera textului acoperă în întregime semnificaţia sa. Noile oraşe însă și orășenii începeau să se apropie de acea fază în care predomina principiul „nivelurilor succesive“ și al cunoașterii specializate. În acelaşi fel, după cum scrie Pirenne, n-a existat naţionalism pînă în secolul al XV-lea:

„Abia în secolul al XV-lea încep să apară elemente premergătoare ale protecţionismului. Înainte de aceasta nu se constată nici o veleitate de a favoriza comerţul naţional, punîndu-l la adăpost de concurenţa străină. În această privinţă, concepţia internaţionalistă, care caracterizează civilizaţia medievală pînă în cursul secolului al XIII-lea, s-a manifestat cu o claritate deosebită în conducerea statelor. Nici unul dintre state n-a încercat să controleze activitatea comercială. Degeaba am căuta urmele unei politici economice demne de acest nume“ (p. 91).

Vom înţelege mai bine ceva mai departe de ce tipografia a favorizat naşterea naţionalismului. În *Empire and Communications*, Harold Innis se ocupă de rolul papirusului și al alfabetismului în dezvoltarea imperiilor arhaice (p. 7):

„Mijloacele de comunicare care pun accentul pe timp sînt acelea care sînt durabile prin natura lor, ca, de pildă, pergamentul, lutul ars şi piatra... Mijloacele de comunicare care pun accentul pe spaţiu sînt mai puţin durabile şi mai uşoare prin natura lor, ca papirusul şi hîrtia“.

Disponibilitatea unor mari cantităţi de hîrtie manufacturată, mai ales după secolul al XII-lea, a dat un nou avînt creşterii unui aparat centralizat şi birocratic care să administreze regiuni periferice. Pirenne scrie (p. 351) :

„Unul din fenomenele cele mai izbitoare ale secolelor al XIV-lea şi al XV-lea este creşterea rapidă a marilor societăţi comerciale, avînd pretutindeni «filiale», corespondenţi şi «agenţi». Exemplul dat în secolul al XIII-lea de puternicele companii italiene a găsit acum imitatori la nord de Alpi. De la ele s-a învăţat manipularea capitalurilor, contabilitatea, folosirea diferitelor forme de credit. Şi, deşi au continuat să stăpînească comerţul cu bani, companiile italiene şi-au găsit concurenţi, în număr crescînd, în comerţul cu mărfuri".

Caracteristica vieţii urbane medievale era coexistenţa a două populaţii. Erau, pe de o parte, burghezii sau oamenii breslelor, pentru care în primul rînd exista oraşul şi care se străduiau să stabilească preţurile, normele calităţii produselor şi condiţiile cetăţeniei :

„Perioada în care breslele au dominat sau au influenţat regimul economic al oraşelor este, totodată, perioada în care protecţionismul urban a atins culmile sale. Oricît ar fi fost de divergente interesele lor profesionale, toate grupurile industriale erau unite în hotărîrea lor de a întări la maximum monopolul de care fiecare se bucura şi de a strivi orice intenţie de iniţiativă individuală şi orice posibilitate de competiţie. Prin aceasta, consumatorul era întru totul sacrificat producătorului. Marele obiectiv al muncitorilor în industriile de export era ridicarea salariilor, obiectivul celor angajaţi în aprovizionarea pieţei locale era sporirea sau cel puţin stabilizarea preţurilor. Ei nu vedeau dincolo de zidurile oraşului şi toţi erau convinşi că prosperitatea lor era asigurată prin simplul procedeu al eliminării oricărei competiţii din afară. Particularismul lor a devenit tot mai accentuat ; nici-

odată nu se manifestase în forme atît de extreme concepţia care făcea din fiecare profesiune domeniul exclusiv al unei corporaţii privilegiate" (p. 346—347).

Dar alături de această clasă foarte închisă, care trăia încă viaţa de „centru fără periferie", creştea o populaţie de cetăţeni de categoria a doua, angrenaţi în comerţul internaţional. Ei constituiau avangarda a ceea ce avea să devină mai tîrziu clasa mijlocie dominantă :

„Industria urbană nu era peste tot aceeaşi. În numeroase oraşe, şi îndeosebi în cele mai dezvoltate, exista, alături de antreprenorii breslelor care trăiau de pe urma pieţei locale, un grup cu totul diferit, care lucra pentru export. În loc să producă pentru clientela limitată a oraşului şi a împrejurimilor sale, aceştia erau furnizorii negustorilor angro, care făceau comerţ internaţional. De la aceşti negustori ei primeau materia primă, pentru ei o lucrau şi lor le-o restituiau sub formă de obiect fabricat" (p. 307).

În mod paradoxal, tocmai aceşti mărginaşi internaţionali ai vieţii oraşului medieval şi ai vieţii breslelor vor forma nucleul naţionalist în timpul Renaşterii. Printre alţii, „Oaspetele" şi „Muierea din Bath", din tipologia literară a lui Chaucer, sînt exemple tipice de asemenea „mărginaşi" ai propriei lor societăţi. Ei aparţin de fapt unei confrerii internaţionale care va deveni clasa de mijloc a Renaşterii.

„Termenul *hôtes* (adică oaspeţi, musafiri), care apare tot mai des începînd cu secolul al XII-lea, este caracteristic pentru evoluţia în curs pe atunci în societatea rurală. După cum indică însuşi numele, *hôte* era un nou venit, un străin. El era, pe scurt, un fel de colonist, un imigrant în căutare de pămînt liber pe care să-l cultive. Aceşti colonişti proveneau, desigur, fie din acea mulţime de vagabonzi din care au fost recrutaţi, totodată, şi primii negustori şi primii meseriaşi ai oraşelor, fie din locuitorii moşiilor feudale, care scuturaseră în felul acesta jugul şerbiei" (p. 220).

Evul mediu sfîrșește într-o frenezie a cunoașterii aplicate. El a folosit o nouă știință medievală ce și-a găsit aplicare în imitarea creatoare a antichității

J. Huizinga consacra aproape în întregime marea sa lucrare *Amurgul evului mediu* nobilimii feudale, al cărei sistem de proprietate fusese în mare măsură modificat de ascensiunea breslelor și avea să fie aproape complet desființat de clasa de mijloc, apărută mai tîrziu, odată cu tiparul. În multe privințe, lumea medievală l-a nedumerit pe Huizinga, după cum arta medievală a rămas neînțeleasă pentru Heinrich Wölfflin. Ambii au avut ideea să aplice obiectului lor formulele vieții și artei primitivilor și copiilor. Și această abordare a funcționat pînă la un punct, deoarece contururile tactile ale trăirii vizuale infantile nu sînt departe de cele ale sensibilității nealfabetice. Huizinga scrie (p. 7—8) :

„Cînd lumea era cu cinci veacuri mai tînără, toate întîmplările vieții aveau forme exterioare mult mai precis conturate decît acum. Între suferință și bucurie, între nenorocire și fericire, distanța părea mai mare decît ne pare nouă ; tot ceea ce se petrecea în viața omului era nemijlocit și absolut, așa cum bucuria și suferința mai sînt și azi în mintea copiilor. Orice eveniment din viață, orice fapt era înconjurat de forme definite și expresive, era înălțat pînă la nivelul unui stil de viață rigid, neclintit. Lucrurile mari : nașterea, căsătoria, moartea, se aflau plasate, prin Sfintele Taine, în plină strălucire a misterului divin. Dar chiar și întîmplările mai mărunte : o acțiune, o călătorie, o

vizită, erau însoţite de o mie de binecuvîntări, ceremonii, descîntece, datini.
Împotriva nenorocirilor şi mizeriei exista mai puţină alinare decît acum, de aceea erau mai de temut şi mai chinuitoare. Boala contrasta mai puternic cu sănătatea ; frigul aspru şi întunericul înfricoşător al iernii erau un rău real. Onorurile şi bogăţia erau gustate mai profund şi mai cu lăcomie, căci contrastau şi mai violent decît acum cu sărăcia lucie şi cu starea ticăloasă. O şubă, un foc vesel de vatră, băutura şi petrecerea şi un pat moale, toate acestea mai erau încă degustate cu acea intensitate pe care nuvela engleză, poate, în descrierea plăcerii de viaţă, a mărturisit-o cea dintîi şi a promovat-o cu cea mai mare însufleţire. Şi, în acelaşi timp, toate lucrurile din viaţă se bucurau de o publicitate bătătoare la ochi şi îngrozitoare. Leproşii îşi învîrteau hîrîitoarea şi făceau procesiuni, cerşetorii se văicăreau în biserici şi îşi etalau acolo infirmităţile. Fiecare clasă socială, fiecare ordin, fiecare meserie puteau fi recunoscute după îmbrăcăminte. Mai marii nu se deplasau niciodată fără o etalare strălucitoare de arme şi livrele, care impuneau respect şi stîrneau invidie. Împărţirea dreptăţii, negustoria ambulantă, căsătoria şi înmormîntarea, toate se vesteau zgomotos, cu alaiuri, ţipete, bocete şi muzică".

Asociind consecinţele a cinci secole de tehnologie Gutenberg cu uniformitatea, intimitatea şi individualismul, lui Huizinga îi vine uşor să ne descrie lumea pregutenbergiană în termeni de diversitate, de rituri comunitare şi de pasiuni colective. Asta şi face la pagina 57 : „Cu aceasta ne-am apropiat de aspectul sub care trebuie văzută azi civilizaţia de la sfîrşitul evului mediu : înfrumuseţarea vieţii aristocratice cu formele idealului, lumina artificială a romantismului cavaleresc revărsată asupra vieţii, lumea deghizată în hainele Mesei Rotunde".

Magnificul decor hollywoodian, oferit de Huizinga ca imagine a declinului medieval, se potriveşte perfect cu evocarea lumii antice dată de artizanii din epoca familiei Medici. Ceea ce Huizinga a vrut poate să treacă cu vederea a

fost apariția clasei de mijloc, a bogăției, a priceperii și a organizării sale, care au permis ducilor de Burgundia, precum și celor din casa Medici să-și desfășoare splendorile. El spune despre marii duci :

„Pompa curții este terenul pe care se poate dezvolta din plin estetica formelor de viață. Se știe cîtă importanță au acordat ducii burgunzi oricărui lucru în legătură cu strălucirea și fastul curții lor. «După gloria dobîndită în război — zice Chastellain —, strălucirea curții este primul lucru spre care se îndreaptă privirile, iar organizarea ei și buna ei gospodărire sînt de cea mai mare trebuință»... Curtea Burgundiei era lăudată de toți ca cea mai bogată și mai bine rînduită din lume. Mai ales Carol Temerarul avea pasiunea fastului" (p. 61—62).

Bogăția și priceperea noii clase mijlocii au făcut din acest ideal cavaleresc o realitate vizibilă. Desigur, ne aflăm aici în faza de început a procedeelor și a cunoștințelor practice *aplicate,* care în secolele următoare aveau să creeze piețe complexe, sisteme de prețuri și imperii comerciale, de neconceput într-o cultură orală sau chiar de manuscris.

Aceeași nevoie de a transpune priceperile tactile ale meseriilor mai vechi în magnificența vizuală a ritualurilor Renașterii a dat loc unui medievalism estetic în Nord, iar în Italia a inspirat recrearea artei, literaturii și arhitecturii antice. Aceeași sensibilitate care i-a făcut pe ducii de Burgundia și de Berry să comande celebrele lor *très riches heures* [1] i-a făcut pe principii comercianți ai Italiei să restaureze Roma antică. Era, în ambele cazuri, un fel de aplicare a cunoștințelor de arheologie. Aceleași cunoștințe aplicate în interesul noii intensități vizuale și al noii puteri l-au inspirat pe Gutenberg și au dus la două secole de viață medievală de o amploare și o forță necunoscute evului mediu însuși. Pînă la apariția tiparului,

[1] Cărți de rugăciune manuscrise, foarte bogat ilustrate cu miniaturi, inițiale decorative etc. — *Nota trad.*

foarte puţine cărţi vechi sau medievale erau în genere disponibile. Iar pe cele existente, doar puţini reuşeau să le citească. O situaţie asemănătoare a dăinuit în pictură pînă de curînd, cînd s-a realizat tiparul în culori, după cum a explicat André Malraux în lucrarea sa *Musée imaginaire*.

Italia renascentistă a devenit un fel de colecţie hollywoodiană de decoruri antice, iar noua înclinaţie vizuală a Renaşterii pentru antichităţi a deschis drumul spre putere oamenilor din orice clasă socială

În *The Lion and the Fox* (Leul şi vulpea) (p. 86), Wyndham Lewis a făcut o descriere frumoasă a pasiunii italiene pentru antichităţi :

„Adesea, principele sau comandantul armatei unui stat era un fost condotier ; obîrşia sau educaţia n-au contat niciodată mai puţin decît în această epocă, numită epoca bastarzilor şi a aventurierilor. Muzio Sforza şi-a început viaţa ca plugar ; Niccolo Piccinini — ca măcelar ; Carmangnola — ca cioban. Trebuie să fi fost un «lucru straniu să-i vezi pe aceşti oameni — de obicei veniţi de jos şi lipsiţi de cultură — înconjuraţi, în taberele lor, de ambasadori, poeţi şi cărturari, care le citeau din Titus Livius şi Cicero, precum şi versuri originale, în care îi comparau cu Scipio şi Hanibal, cu Cezar şi Alexandru». Dar ei toţi imitau, la scară redusă, trecutul care se dezgropa pe atunci, întocmai cum, în vremea marii expansiuni a Angliei, oamenii de stat englezi căutau să-i imite pe oamenii de stat ai Romei antice. La cei mai inteligenţi dintre ei, ca, de pildă, la Cesare Borgia, acest fel de a gîndi, bazat pe

arheologie şi analogie, a mers pînă la obsesie. Expresia sa «*Aut Caesar aut nihil*» — ori Caesar, ori nimic — ţine de acelaşi tip de literatură ca cea concentrată în mica figură obsedată a lui Julien Sorel, măruntul Napoleon domestic al lui Stendhal. Motto-ul lui Borgia ne aminteşte de titlul unei cărţi de succes în Germania dinainte de război : *Weltmacht oder Untergang* (Puterea mondială sau prăbuşirea)".

Lewis are dreptate cînd subliniază inspiraţia de proastă calitate și lipsită de maturitate a multora din aceste manifestări :

„Republicanul se proclama Brutus, literatul voia să fie Cicero şi aşa mai departe. Încercau să reînvie eroii antichităţii şi să reconstituie în propriile lor vieţi evenimente relatate în codice. Această aplicare nemijlocită a faptelor istorice la viaţa societăţii Renaşterii italiene (comparabilă cu înlocuirea în clasă a manualului de istorie printr-un film) a permis Italiei să aibă o influenţă atît de puternică asupra restului Europei. Renaşterea italiană era un fel de Los Angeles, în care se reconstituiau scene istorice şi crime dramatice şi se ridicau la repezeală clădiri imitate după cele antice".

Villari ne descrie cum s-a ajuns la această îmbinare a erudiției cu crima politică :

„În vremurile acelea, fiecare italian părea un diplomat înnăscut : negustorul, omul de litere, condotierul, ştiau să vorbească şi să discute cu regii şi împăraţii, respectînd cu grijă toate formele convenţionale... Depeşele ambasadorilor noştri se numărau printre principalele monumente literare şi istorice ale acelor vremuri....

Pe atunci se întîmpla ca aventurieri, indiferenţi la ameninţări, rugăminţi sau milă, să cedeze în faţa versurilor unui cărturar. Lorenzo de Medici a plecat la Neapole şi a ştiut să găsească argumentele care să-l convingă pe Ferrante d'Aragona să pună capăt războiului şi să încheie o alianţă cu el. Alfonso Magnanimul, care fusese făcut prizonier de Filippo Maria Visconti şi pe care toată lumea îl credea mort, a fost eliberat cu cinste pentru că a ştiut să convingă pe tiranul acela sumbru şi crud că va avea mai mare folos

de pe urma prezenței la Neapole a aragonezilor decît a partizanilor casei de Anjou... În timpul unei revoluții la Prato, Bernardo Nardi, care o conducea, apucase să pună lațul pe după gîtul primarului florentin, cînd rafinatele raționamente ale acestuia l-au convins să-i cruțe viața..." (p. 86—87).

Aceasta este lumea pe care o descrie Huizinga în *Amurgul evului mediu*. O lume medievală îmbinată cu o dexteritate vizuală, cu pompă și opulență, devenite posibile datorită noii bogății și cunoștințelor practice ale clasei de mijloc. Pe măsură ce pătrundem în Renaștere, trebuie să înțelegem că *noua epocă a cunoștințelor aplicate* este o epocă de traducere: o traducere nu numai a limbilor, ci și a experienței audio-tactile acumulate de secole în expresie vizuală. De aceea, aspectele subliniate de Huizinga și Villari ca vii și noi în utilizarea practică a anticomaniei și a istoriei sînt în aceeași măsură caracteristice pentru matematici, știință și economie.

Idolul medieval al regalității

Pasiunea crescîndă pentru cunoștințe vizualizate și separarea funcțiilor spre sfîrșitul evului mediu sînt tratate pe larg în admirabilul studiu al lui Ernst H. Kantorowicz *The King's two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology* (Cele două trupuri ale regelui: un studiu de teologie politică medievală), unde se arată în amănunțime cum juriștii medievali erau însuflețiți de aceeași pasiune care i-a făcut pe oamenii de știință de la sfîrșitul evului mediu să separe cinematica de dinamică, așa cum relatează A. C. Crombie în *Medieval and Early Modern Science* (Știința în evul mediu și la începuturile erei moderne).

Către sfîrșitul studiului său, Kantorowicz rezumă esențialul subiectului său, arătînd cum ficțiunile legale, acumulate în jurul separării celor două trupuri ale regelui, au dus la apariția unor fantezii caracteristice, a dansurilor macabre. Acestea constituiau, într-adevăr, un fel de univers al desenelor animate, care a dominat chiar și imagistica lui Shakespeare și a continuat să înflorească pînă în secolul al XVIII-lea, după cum o dovedește *Elegia* lui Gray. Englezii secolului al XIV-lea au adoptat efigia în ritualul funerar ca expresie vizibilă a celor două trupuri ale regelui. Kantorowicz scrie (p. 420—421) :

„Indiferent cum am dori să explicăm introducerea efigiei, în 1327, odată cu funeraliile lui Eduard al II-lea, începe, după cîte ştim noi, obiceiul de a aşeza pe sicriu o «reprezentare regală» sau un «personaj». Este vorba de o figură sau o imagine *ad similitudinem regis*, făcută din lemn sau piele, umplută cu cîlţi şi acoperită cu gips şi îmbrăcată în haine de încoronare sau, mai tîrziu, în roba parlamentară. Efigia purta însemnele regalităţii : pe capul figurii (începînd cu Henric al VII-lea, se pare că era făcut după masca mortuară a regelui) se afla coroana, în timp ce mîinile artificiale ţineau globul şi sceptrul. Ori de cîte ori împrejurările nu erau potrivnice, efigiile apăreau la înmormîntările regale : închis în sicriul de plumb, aşezat într-un altul de lemn, zăcea trupul regelui, trupul lui de muritor în mod normal vizibil tuturor — deşi acum invizibil —, în timp ce trupul lui politic, de obicei invizibil, apărea acum în văzul tuturor sub forma unei efigii care împrumuta pompa regească : o *persona ficta* (efigia) întrupînd o altă *persona ficta* — Demnitatea de rege *(Dignitas)*".

Distincția dintre demnitatea personală a suveranului și cea a funcției sale, elaborată de juriștii italieni de-a lungul secolelor, a avut succes și în Franța. Kantorowicz citează (p. 422) un jurist francez, Pierre Grégoire, de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, care scrie (de parcă ar fi făcut un comentariu pe marginea trage-

diei *Regele Lear)*: „Maiestatea lui Dumnezeu apare în *exterioritatea* principelui, spre folosința supușilor; dar *înăuntru* rămîne ceea ce este uman“. Iar marele jurist englez Coke observă că regele muritor a fost creat de Dumnezeu, dar că regele nemuritor este opera omului.

„De fapt, importanța efigiei regelui în cadrul riturilor funerare ale secolului al XVI-lea a ajuns curînd să egaleze și chiar să depășească pe cea a rămășițelor lui pămîntești. Încă din 1498, la funeraliile lui Carol al VIII-lea și, într-o formă mai accentuată, în 1547, cu ocazia înmormîntării lui Francisc I, expunerea efigiei era legată, de fiecare dată, de noile concepții politice ale epocii, indicînd, de pildă, că Demnitatea regală nu se stinge și că în efigia mortuară a regelui defunct jurisdicția regală persistă pînă în ziua înmormîntării lui. Sub impactul acestor idei, întărite de influența «tablourilor vii» medievale, a *trionfi*-lor italiene și de studiul, cît și de aplicarea textelor clasice, ceremonialul legat de efigie a început să capete sensuri noi și să afecteze însuși climatul funerar: un nou element triumfal, inexistent în perioadele anterioare, a apărut în ceremonia funerară“ (p. 423).

Kantorowicz ne ajută aici, ca și în multe alte locuri, să înțelegem cum separarea analitică a funcțiilor s-a intensificat continuu prin manifestările vizuale. Lungul pasaj care urmează (de la p. 436 și 437 din *The King's Two Bodies)* va întări tema lui Huizinga și va ilustra și mai mult *Regele Lear* al lui Shakespeare, care are o mare legătură cu motivele gutenbergiene ale Renașterii:

„Scurta noastră digresiune despre ceremonialul funerar, efigii și monumente funerare, chiar dacă nu este direct legată de ritualul respectat pentru regii englezi, ne oferă, totuși, cel puțin un aspect nou al problemei celor «două trupuri» — fundalul uman. Poate că niciodată, cu excepția secolelor *goticului tîrziu*, n-a fost lumea occidentală atît de acut conștientă de discrepanța dintre natura vremelnică a trupului și splendoarea nemuritoare a demnității, pe care acest trup

trebuia s-o reprezinte. Putem înțelege cum s-a putut face ca distincțiile juridice, deși se dezvoltau cu totul independent și în sectoare cu totul diferite ale gîndirii, să sfîrșească prin a se pune de acord cu unele sentimente foarte generale și ca ficțiunile născute în imaginația juriștilor să se potrivească cu anumite sentimente, care în epoca dansurilor macabre, în care toate Demnitățile dansau cu Moartea, trebuie să fi fost foarte vii în conștiința publică. Juriștii au descoperit, se poate spune, nemurirea Demnității, dar însăși această descoperire a lor dădea un caracter mai tangibil naturii efemere a muritorului învestit cu ea. Nu trebuie să uităm că suprapunerea neobișnuită a unui cadavru în descompunere și a unei Demnități nemuritoare, înfățișată pe monumentele funerare, sau brutalul contrast al lugubrelor alaiuri funerare care înconjurau mortul și plutirea triumfătoare a unei efigii-manechin înfășurate în veșminte regești au încolțit, la urma-urmei, pe același teren, au venit din aceeași lume a gîndirii și a sentimentelor, s-au dezvoltat în același climat intelectual în care și-a găsit formularea finală doctrina juridică privind «cele două trupuri ale regelui». În ambele cazuri există un trup vremelnic, făcut de Dumnezeu și, prin urmare, «supus tuturor infirmităților provocate de Natură sau de întîmplare», confruntat cu un alt trup, făcut de om și prin urmare nemuritor și care este «lipsit cu desăvîrșire de Copilărie, Bătrînețe și de alte Defecte și Slăbiciuni».

Pe scurt, lumea savura puternicele contraste dintre imortalitatea fictivă și mortalitatea reală a omului, contraste pe care Renașterea, în setea ei nestăvilită de a imortaliza omul cu orice preț, nu numai că n-a putut să le reducă, dar chiar le-a intensificat ; acesta era reversul orgolioasei recuceriri a unui *aevum* terestru. Totodată însă, nemurirea — semnul distinctiv al divinității, dar vulgarizat prin artificiul a nenumărate ficțiuni — era pe cale să-și piardă valorile sale absolute sau chiar pe cele imaginare : dacă nu se manifesta neîncetat prin noi incarnații vremelnice, înceta de a mai fi nemuritoare. Regele nu putea muri, nu-i era îngăduit să moară, căci altfel zeci de ficțiuni despre imortalitate s-ar fi năruit ; și cum regii tot mu-

reau, li se asigura mîngîierea că, cel puțin «ca regi», ei «nu mureau niciodată». Juriștii înșiși, care făcuseră atîta pentru a clădi mitul unor personalități fictive și nemuritoare, și-au dat seama de slăbiciunea creaturilor lor și, în timp ce elaborau distincția lor chirurgicală dintre Demnitatea nemuritoare și subiectul ei vremelnic și vorbeau despre două trupuri distincte, erau nevoiți să admită că Demnitatea nemuritoare personalizată de ei nu putea acționa, munci, hotărî sau porunci fără slăbiciunea muritorului, care să poarte Demnitatea și totuși să se întoarcă în țărînă.
Cu toate acestea, cum viața nu poate fi înțeleasă decît pe fundalul morții, iar moartea pe fundalul vieții, vitalitatea macabră a sfîrșitului evului mediu apare nu lipsită de o anumită înțelepciune mai profundă. S-a clădit o filozofie conform căreia o imortalitate fictivă devenea inteligibilă prin intermediul unui om real, muritor, ca incarnarea ei temporară, iar muritorul, la rîndul lui, devenea inteligibil datorită acestei noi imortalități fictive, care, fiind creată de om, precum a fost creată imortalitatea totdeauna, nu era nici aceea a unei vieți eterne într-o altă lume și nici cea a divinității, ci era aceea a unei instituții politice foarte pămîntești".

Și juriștii romani concepuseră o „obiectivizare" a *persoanei publice* a suveranului, iar împăratul roman este uneori denumit „o persoană morală reprezentată de un singur individ". Dar nici antecedentele grecești, nici cele romane nu pot explica conceptul celor *două trupuri* ale regelui. Doar conceptul agresiv paulian al bisericii considerate *corpus Christi,* spune Kantorowicz (p. 505—506), „a dat, în cele din urmă, «corporațiilor» antice tîrzii elanul filozofico-teologic care pare să fi lipsit acestor organizații înainte ca împăratul Constantin cel Mare să se fi referit la biserică ca la un *corpus* și să fi introdus astfel această noțiune filozofică și teologică în limbajul juridic".

Ca în orice proces de dezvoltare medievală, ultimele faze manifestă o preferință pentru o orientare vizuală tot mai puternică. Astfel s-au

petrecut lucrurile cu cele două trupuri ale regelui. În 1542, Henric al VIII-lea s-a adresat Consiliului său : „Sîntem informați de judecătorii noștri că noi nu ne aflăm niciodată la mai mare cinstire regească ca atunci cînd ne aflăm în fața Parlamentului, în care noi, capul, iar voi, ca membre, ne unim și ne contopim într-un singur corp politic".

Conceptul organic de unitate tribală mistică era în sine doar parțial vizual. În timpul Renașterii, tendința pur vizuală „i-a permis lui Henric al VIII-lea să includă *Anglicana Ecclesia*, adică adevăratul *corpus mysticum* al «imperiului» său, în *corpus politicum* al Angliei, al cărui șef era în calitate de rege". Adică Henric al VIII-lea a tradus nevizibilul în vizibil, într-un deplin acord cu știința epocii sale, care dădea o formă vizuală unor forțe nevizuale. Și aceeași transformare a cuvîntului audibil în cuvînt vizibil a fost primul efect al tipografiei.

Într-un pasaj foarte interesant (vol. II, p. 103—104) din *Medieval and Early Modern Science* (Știința evului mediu și a începutului epocii moderne), A. C. Crombie afirmă :

„Mulți savanți sînt de acord acum că umanismul secolului al XV-lea, născut în Italia și extins spre nord, a constituit o întrerupere în dezvoltarea științei. «Renașterea literelor» a deviat atenția de la conținut la stilul literar și, întorcîndu-se la antichitatea clasică, adepții ei devotați s-au făcut că ignoră progresul științific al celor trei secole anterioare. Aceeași înfumurare absurdă, care i-a făcut pe umaniști să insulte și să prezinte în mod deformat pe predecesorii lor imediați, pe motiv că au îndrăznit să folosească construcții latine necunoscute lui Cicero, i-a făcut să lanseze o propagandă care a influențat pînă foarte de curînd, în mai mică sau mai mare măsură, opinia istorică și le-a mai și permis să împrumute de la scolastici, fără s-o spună. Acest obicei a dăinuit la toți marii oameni de știință din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, indiferent dacă erau catolici sau protestanți, și a fost nevoie de munca unor Duhem, Thorndike sau Maier

pentru a dovedi că afirmaţiile lor în probleme de istorie nu pot fi acceptate aşa cum au fost făcute".

Crombie recunoaște că o parte a științei mai vechi a devenit mai accesibilă datorită tiparului; dar oare nu ignoră el pur și simplu tendinţa științei evului mediu tîrziu spre formulări vizuale? Pentru că transpunerea forţei și energiei în reprezentări grafice vizuale și experienţe a fost, cum a continuat să fie pînă la descoperirea undelor electromagnetice, inima științei moderne. Astăzi, vizualizarea este în regres și aceasta ne face conștienți de strategiile deosebite folosite de ea în timpul Renașterii.

Inventarea tipografiei a confirmat și a extins noua accentuare a vizualului proprie cunoașterii aplicate, furnizînd prima MARFĂ uniform repetabilă, prima bandă rulantă și prima producţie de masă

Inventarea tipografiei este un exemplu de aplicare a cunoștinţelor tradiţionale la o problemă vizuală specială. Abbot Payson Usher consacră al zecelea capitol din *History of Mechanical Inventions* (Istoria invenţiilor mecanice) invenţiei tiparului și afirmă (p. 238) că, mai mult ca oricare altă realizare luată în parte, ea „marchează linia de despărțire dintre tehnologia medievală și cea modernă... Vedem aici același transfer în domeniul imaginaţiei care apare clar în toată opera lui Leonardo da Vinci". De acum înainte, „imaginaţia" se va referi din ce în ce mai mult la puterea de vizualizare.

Mecanizarea artei scrierii a fost, probabil, prima reducere a unei munci manuale la o

formă mecanică. Adică a fost prima transformare a unei mișcări într-o serie de instantanee sau imagini statice. Tipografia are o mare asemănare cu cinematografia : lectura unui text tipărit îl pune pe cititor în poziția unui aparat de proiecție cinematografic. Cititorul mișcă seriile de litere tipărite dinaintea lui cu viteza ce-i este necesară înțelegerii gîndirii autorului. Cititorul literei tipărite se află deci în cu totul alt raport cu scriitorul decît cititorul de manuscris. Treptat, tiparul a făcut inutilă citirea cu glas tare și a accelerat actul citirii, pînă ce cititorul s-a putut simți „în mîna" autorului. Vom vedea că, așa cum obiectul tipărit a fost primul obiect produs în masă, el a fost și prima „marfă" uniformă și repetabilă. Banda rulantă de asamblare a unor litere mobile de metal a permis crearea unui produs uniform și repetabil, ca un experiment științific. O asemenea trăsătură nu aparține manuscrisului. Chinezii, care practicau în secolul al VIII-lea tipărirea cu plăci, au fost mai ales impresionați de caracterul repetabil al tiparului, considerîndu-l „magic", și l-au folosit ca o alternativă a moriștii de rugăciuni.

William Ivins a făcut o analiză completă a efectelor estetice ale gravurilor și tipografiei asupra obiceiurilor noastre umane de percepere. În *Prints and Visual Communication* (p. 55—56), el scrie :

„Fiecare cuvînt scris sau tipărit constituie o serie de instrucțiuni convenționale pentru efectuarea, într-o anumită ordine lineară, a unor mișcări musculare care produc o succesiune de sunete. Aceste sunete, ca și formele literelor, au fost create în baza unor instrucțiuni arbitrare, care indică sub formă de convenții unele grupe de mișcări musculare vag definite și nu precis specificate. Astfel, orice grup de cuvinte tipărite poate fi pronunțat în realitate într-un număr infinit de moduri. În afară de particularitățile individuale de pronunție, putem cita pentru exemplificare cockney-ul, dialectul din East Side, din Nord sau din Georgia.

Rezultatul este că fiecare sunet pe care îl auzim cînd ascultăm pe cineva vorbind reprezintă pur şi simplu o vastă categorie de sunete pe care noi le-am acceptat a fi simbolic identice, în ciuda diferenţelor concrete dintre ele".

În acest pasaj, Ivins constată nu numai înrădăcinarea obiceiurilor lineare, secvenţiale, dar şi, ceea ce este şi mai important, omogenizarea vizuală a experienţei în cultura tiparului şi trecerea complexităţii auditive şi a celorlalte simţuri pe un plan secundar. Reducerea experienţei la un singur simţ, cel vizual, ca rezultat al tipografiei, îl face să presupună că „cu cît limităm mai mult datele cu ajutorul cărora raţionăm despre lucruri la date ce ne parvin printr-un singur canal, cu atît avem mai multe posibilităţi de a raţiona corect" (p. 54). Or, acest tip de reducere sau distorsiune a întregii noastre experienţe la scara unui singur simţ este, ca tendinţă, efectul tipografiei asupra artelor şi ştiinţelor, precum şi asupra sensibilităţii umane. Astfel, obişnuinţa unei poziţii fixe sau a unui „punct de vedere" fix, atît de firesc pentru cititorul materialelor tipărite, a dat o extindere populară perspectivismului *de avangardă* al secolului al XV-lea :

„Perspectiva a devenit curînd o parte esenţială a tehnicii pentru crearea de desene informative şi curînd s-a impus şi pentru tablourile care nu erau informative. Introducerea ei era profund legată de preocuparea Europei occidentale pentru verosimilitate, probabil semnul distinctiv al picturii europene ulterioare. Al treilea din aceste evenimente a fost enunţarea de către Nicolaus Cusanus, în 1440, a primei doctrine serioase despre relativitatea cunoaşterii şi despre continuitatea dintre extreme, prin tranziţii şi termeni intermediari. Aceasta a fost o fundamentală punere sub semnul întrebării a definiţiilor şi ideilor care au derutat gîndirea în toată perioada de la antichitatea greacă încoace.

Aceste elemente — enunţul pictural perfect repetabil, o gramatică logică pentru reprezentarea relaţiilor spa-

ţiale în enunţurile picturale şi conceptele de relativitate şi continuitate — au fost, şi încă mai sînt, atît de aparent nelegate între ele, încît rareori se întîmplă să fie considerate în mod serios în legătura lor reciprocă. Totuşi, unindu-se, ele au revoluţionat atît ştiinţele descriptive, cît şi matematica, pe care se bazează fizica, şi în plus sînt esenţiale pentru o mare parte a tehnologiei moderne. Efectul lor asupra artei a fost foarte evident. Ele erau ceva cu totul nou şi nu aveau nici un precedent în practica sau gîndirea clasică, de orice natură ar fi fost" (p. 23—24).

Un punct de vedere fix devine posibil odată cu apariţia tiparului şi pune capăt imaginii concepute ca organism plastic

---

Cu drept cuvînt, Ivins atrage atenţia în felul acesta asupra interacţiunii dintre numeroşi factori. Dar tehnologia şi efectele sociale ale tipografiei ne îndeamnă să ne abţinem de la observarea interacţiunii şi, ca să zicem aşa, a cauzalităţii „formale", atît în viaţa noastră lăuntrică, cît şi în cea exterioară. Tiparul există datorită separării statice a funcţiilor şi întreţine o mentalitate care treptat nu mai acceptă decît o concepţie care separă şi compartimentează, adică o concepţie specializată. După cum explică Gyorgy Kepes în *The Language of Vision* (Limbajul viziunii), p. 200 :

„Imitaţia literară a naturii, legată de un punct de observaţie fix, a ucis imaginea ca organism plastic... Arta nonfigurativă a clarificat legile structurale ale imaginii plastice. Ea a redat imaginii rolul ei originar de experienţă dinamică, bazată pe proprietăţile simţurilor şi pe organizarea lor plastică. În schimb, a

aruncat peste bord semnele semnificative ale corelaţiilor vizuale".

Cu alte cuvinte, legătura explicit vizuală dintre elementele unei compoziţii, verbale sau neverbale, a început să se impună multora dintre gînditorii de la sfîrșitul secolului al XV-lea și să-i fascineze. Kepes consideră această legătură explicit vizuală ca „literară" și vede în ea cauza imediată a disocierii interacţiunii diferitelor proprietăţi ale tuturor simţurilor. El adaugă (p. 200) :

„Imaginea a fost «purificată». Dar această purificare a trecut cu vederea faptul că deformarea şi dezintegrarea imaginii, ca experienţă plastică, nu se datora semnelor semnificative reprezentate ca atare, ci mai curînd conceptului de reprezentare dominant, care era static şi limitat şi, prin urmare, în contradicţie cu natura dinamică plastică a experienţei vizuale. Structura semnificaţiei se baza tot pe concepţia care a generat punctul de vedere fix al reprezentării în spaţiu, al perspectivei lineare şi al modelării prin nuanţarea tonurilor".

Caracterul involuntar și subconștient al acestui „punct de vedere fix" sau particular depinde de izolarea factorului vizual în experiență [1]. Lui i se datorează triumfurile și distrugerile erei Gutenberg. Deoarece neînțelegerea în legătură cu forma plană, bidimensională, de tip mozaic a artei și experienței este foarte răspîndită, argumentele aduse de Kepes în *The Language of Vision* sînt foarte utile.

De fapt, bidimensionalul este contrariul inertului, după cum a descoperit Georg von Bekesy în studiul său despre auz. Simultaneitatea dinamică este efectul bidimensionalului, iar

---

[1] Tendinţa vizualului de a deveni „explicit" şi de a se rupe de celelalte simţuri a fost remarcată încă în scrierea gotică. E.A. Lowe remarcă : „Scrierea gotică este greu de citit... s-ar zice că pagina scrisă era făcută să fie privită, şi nu citită" (din *Handwriting* în G. C. Crump and E. F. Jacob. *The Legacy of the Middle Ages*, p 223).

omogenitatea inertă efectul tridimensionalului. Kepes explică (p. 96) :

„Pictorii de la începutul evului mediu repetau adesea de mai multe ori personajul principal într-o pictură. Scopul lor era să reprezinte toate legăturile care îl afectau şi îşi dădeau seama că aceasta se poate face printr-o descriere simultană a mai multor acţiuni. Legătura semnificaţiilor, mai curînd decît logica mecanică a opticii geometrice, este scopul esenţial al reprezentării".

Mai există apoi și acest mare paradox al erei Gutenberg, că aparentul ei activism este cinematic, în sens strict cinematografic. El se compune dintr-o serie compactă de imagini statice sau „puncte de vedere fixe", în legătură omogenă. Omogenizarea oamenilor și a materialelor va deveni marele obiectiv al erei Gutenberg, izvorul de bogăție și putere necunoscut vreunei alte epoci sau vreunei alte tehnologii.

Cum magia naturală a camerei obscure a anticipat Hollywood-ul, transformînd spectacolul lumii exterioare într-un bun de consum sau marfă preambalată

Una din celebrele distracţii ale Renașterii se leagă direct de creșterea accentului vizual în experienţă ; este vorba de noutatea care se numea *camera obscura*. Erik Barnouw are o excelentă descriere a acestei forme de amuzament în lucrarea sa *Mass Communication* (Informația de masă) (p. 13—14) :

„In epoca în care Biblia lui Johann Gutenberg, tipărită cu litere mobile, stîrnea admiraţie în Germania, o altă invenţie cîştiga teren în Italia. Era un fel de joc care

la început nu părea să aibă nici un fel de legătură cu răspîndirea de informaţii sau idei.

Dispozitivul a fost descris în notele nepublicate ale lui Leonardo da Vinci. Dacă într-o zi însorită şezi într-o cameră întunecată care nu are decît o deschizătură de mărimea unui vîrf de ac, pe peretele opus sau pe vreo altă suprafaţă vei vedea imagini ale lumii de afară — un copac, un om, o trăsură care trece.

Principiul a fost descris amănunţit în cartea *Magia Naturalis* a lui Giovanni Battista della Porta, publicată în 1558. Cîţiva ani mai tîrziu s-a constatat că o lentilă aşezată în locul orificiului asigură o imagine mai clară.

Un grup de persoane instalate într-o cameră întunecată, urmărind pe un perete imagini furnizate de un fascicul de lumină care străbate întunericul, trebuie să fi semănat cu un grup de persoane care vizionează un film la domiciliu. Exista, totuşi, o diferenţă : imaginea era răsturnată cu capul în jos.

Curînd, lentila nu a mai fost montată în peretele unei camere, ci în peretele unei cutii. Cu ajutorul unor oglinzi, imaginea a putut fi reflectată pe un ecran de sticlă al cutiei şi vizionată cu capul în sus.

Cutia, considerată în continuare un fel de cameră mică, a fost denumită *camera obscura*. Ea putea fi îndreptată spre un peisaj, o stradă sau o petrecere cîmpenească. Un grup de oameni privind miraţi imaginile în mişcare din cutie trebuie să fi semănat cu un grup de telespectatori.

Magicienii au început să folosească dispozitivul pentru a mistifica şi a amuza. *Camera obscura* a devenit distracţia oamenilor avuţi din toată Europa.

Către 1600, pictori din diverse ţări o foloseau pentru a rezolva probleme de perspectivă. Unii dintre ei au găsit că este mai uşor să copieze imaginea bidimensională a camerei obscure decît să lucreze după realitatea tridimensională.

Pasul următor se impunea de la sine. Oare imaginea nu poate fi conservată pentru a-l scuti pe artist de muncă ?

Ideea pare să fi mocnit timp de două secole, aşteptînd dezvoltarea chimiei... şi a cererii".

Thomas Morus propune planul unei punţi peste apele învolburate ale filozofiei scolastice

Aflîndu-ne la hotarul dintre lumea manuscrisului şi cea a tiparului, este indispensabil să facem o amplă comparaţie între aceste culturi şi să subliniem contrastele dintre ele. Studierea erei scribale ne poate ajuta în mare măsură să înţelegem era Gutenberg. Un pasaj din cunoscuta scriere *Utopia* a lui Thomas Morus ne va sluji drept introducere :

„— Vezi — zise el —, tocmai ce-ţi spuneam : nu-i loc pentru filozofie la curtea regilor.

— Ba este — zisei eu —, dar nu pentru această filozofie din cărţi, care-şi închipuie că orice se potriveşte oriunde. Mai e şi o altă filozofie, mai potrivită treburilor statului, care ştie unde să-şi desfăşoare jocul şi joacă pe măsura lui, iar în piesa care se înfăţişează ştie să-şi joace partea frumos şi îngrijit" [1].

Scriind în 1516, Morus îşi dă seama că dialogul scolastic medieval, oral, desfăşurat sub formă de conversaţie, nu se potriveşte cu noile probleme ale marilor state centraliste. O nouă metodă de prelucrare a problemelor, una cîte una, care să nu exprime „nimic care să nu fie conform ordinii şi formei", trebuie să ia locul vechiului dialog. Pentru că metoda scolastică era un mozaic simultan, ea prevedea tratarea multor aspecte şi trepte de semnificaţie într-o simultaneitate vie. Metoda aceasta nu mai putea servi în noua eră lineară. O carte recent apărută, *Ramus : Method and the Decay of Dialogue* (Ramus : Metoda şi decăderea dialogului) de părintele Ong, este complet dedicată acestui

[1] Thomas Morus. *Utopia*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1958, p. 73, traducere de Elefterie şi Ştefan Bezdechi.

subiect, pînă în prezent obscur, pe care îl clarifică în mod strălucit. Cercetarea lui privind transformarea scolasticii tîrzii într-o metodă „vizuală“ va constitui un mare ajutor în faza următoare a configurației Gutenberg a evenimentelor. Thomas Morus arată, de asemenea, în a doua carte a Utopiei, că este complet conștient de procesul de omogenizare a scolasticii din vremea sa. El se bucură că poate afirma că utopiștii sînt de modă veche :

„Dacă în aproape toate ramurile stau pe aceeași treaptă cu vechii greci și romani, sînt mult mai prejos decît dialecticienii actuali de la noi, căci ei n-au nici măcar una din regulile gîndite cu atîta ascuțime privitoare la *restricții, amplificații și supoziții*, așa cum aici copiii noștri le învață din micul *manual de logică* în toate școlile“ [1].

Atît *L'apparition du livre* (Apariția cărții) de Febvre și Martin, cît și *The Fifteenth Book* (Cartea în secolul al XV-lea) de Curt Buhler sînt studii ample privind trecerea de la cultura scribală la cea tipografică. Împreună cu *Ramus* a lui Ong, ele ne vor permite să înțelegem într-un mod cu totul nou evenimentele care au creat galaxia Gutenberg. Cum era de așteptat, a durat mult pînă ce cartea tipărită nu a mai fost considerată un fel de manuscris tipărit, adică un fel de manuscris mai accesibil și mai ușor transportabil. Conștiința acestei faze de tranziție a fost redată în secolul nostru prin cuvinte și expresii ca, de pildă, „trăsură fără cai“, „telefonie fără fir“ sau „desene animate“. „Telegraful“ și „televiziunea“ par să fi avut un efect mai direct decît formele mecanice, ca tipografia și cinematografia. Totuși, încercarea de a explica inovația lui Gutenberg unui om din secolul al XVI-lea ar fi fost la fel de grea ca și încercarea de a explica astăzi diferența totală dintre televiziune și cinematograf. Astăzi ne place să credem că există multe trăsături co-

[1] *Op. cit.*, p. 108.

mune între imaginea mozaicală a televiziunii și spațiul pictural al fotografiei. De fapt, nu au nimic comun. Nici cartea nu avea nimic comun cu manuscrisul. Şi totuşi, atît producătorul, cît și consumatorul paginii tipărite o considerau ca o continuare directă a manuscrisului. În același fel, ziarele secolului al XIX-lea au suferit o completă transformare de pe urma extinderii telegrafului. Pagina tipărită mecanic s-a împerecheat cu o nouă formă organică, care a modificat paginația, așa cum a transformat politica și societatea.

Astăzi, odată cu apariția automatizării, această ultimă aplicare a electromagnetismului la organizarea producției, încercăm s-o scoatem la capăt cu această nouă producție organică de parcă ar fi vorba de o producție de masă pur mecanică. În 1500, nimeni nu știa cum să comercializeze și să distribuie cartea tipărită și produsă pe scară mare. A fost vîndută prin intermediul vechilor canale utilizate pentru manuscrise. Iar acestea erau vîndute ca orice produs meşteşugăresc, așa cum se face astăzi comerț cu „picturi vechi". Așadar, piața manuscriselor era, mai ales, o piață de obiecte de ocazie.

Cultura scribală nu cunoştea nici autorii, nici publicul așa cum i-a creat tipografia

---

Deși am aflat de la Hajnal multe lucruri despre întocmirea manuscriptică a cărților, nu știm încă nimic despre pretențiile autorilor și atitudinea lor față de cărți și cititori. Deoarece tocmai aceste pretenții aveau să treacă prin mari prefaceri, este necesar să le cunoaștem cel puțin succint. În acest scop, lucrarea lui E. P. Goldschmidt *Medieval Texts and Their First Ap-*

pearance in Print (Texte medievale și prima lor apariție tipărită) este indispensabilă. Studiul lui asupra obiceiurilor și a practicilor autorilor pe vremea manuscrisului îl duce la următoarea concluzie (p. 116):

„Ceea ce am încercat să demonstrez este că, din diferite motive şi cauze, evul mediu nu a dat conceptului de «autor» aceeaşi semnificaţie pe care i-o dăm noi astăzi. O mare parte din prestigiul şi strălucirea pe care noi, modernii, o acordăm acestui termen şi care ne face să considerăm că un autor care a reușit să publice o carte este pe cale să devină un om mare trebuie să fie o accepţie recentă. Indiferenţa savanţilor evului mediu faţă de identitatea precisă a autorului cărţii pe care o studiau este de netăgăduit. Pe de altă parte, scriitorii înşişi nu se osteneau totdeauna să «citeze» cînd luau din alte cărţi sau să indice de unde au luat; nici nu ţineau măcar să semneze cu numele lor părţile din text care erau în mod evident ale lor.

Invenţia tiparului a eliminat multe din cauzele tehnice ale anonimatului, iar mişcarea Renaşterii a creat tot atunci, noi concepţii despre gloria literară şi proprietatea intelectuală".

Astăzi nu ni se pare cu totul de la sine înțeles că tiparul avea să fie prilejul și instrumentul individualismului și exprimării personale în societate. Că a contribuit la formarea obiceiurilor de proprietate privată, de intimitate și a multor altor forme de „închidere" este, poate, mai evident. Dar este neîndoios faptul că publicațiile tipărite sînt mijlocul direct de a-și asigura faimă și perenitate. Pînă la apariția cinematografiei nu a existat nicăieri în lume un mijloc atît de eficient cum e cartea în ce privește difuzarea unei imagini personale. Cultura manuscrisului nu a încurajat dezvoltarea unor aspirații mari în direcția aceasta. Tiparul da. Cea mai mare parte din megalomania Renașterii, de la Aretino la Tamerlan, este rodul imediat al tiparului, care a furnizat autorilor posibilitățile materiale de a-și extinde dimen-

siunile în timp și spațiu. Dar pentru cine studiază cultura manuscrisului, așa cum spune Goldschmidt (p. 89), „un lucru este imediat evident: înainte de 1500 sau pe atunci, oamenii nu dădeau aceeași importanță verificării identității autorului unei cărți pe care o citeau sau din care citau ca cea pe care o acordăm noi astăzi. Rareori îi vedem discutînd această chestiune".

Curios este că tocmai o cultură de consum se preocupă de autori și de controlul autenticității. Cultura manuscrisului era o cultură de „producători", o cultură de „faceți singuri" și desigur se ocupa mai mult de aplicabilitatea și utilitatea materialului decît de proveniența sa.

„Practica multiplicării textelor literare cu ajutorul tiparului a provocat o schimbare atît de profundă în atitudinea noastră față de carte și în aprecierea noastră a diferitor activități literare, încît este nevoie de un efort de imaginație istorică pentru a ne putea închipui condițiile foarte diferite în care cărțile erau produse, achiziționate, distribuite și procurate în evul mediu. Trebuie să vă rog să aveți puțină răbdare în urmărirea raționamentelor pe care le voi prezenta și care s-ar putea să pară evidente și de la sine înțelese. Totuși, greu se poate nega că aceste condiții materiale sînt de prea multe ori neglijate cînd se iau în discuție probleme literare ale evului mediu și că inerția noastră mintală tinde să ne facă să aplicăm scriitorilor medievali criterii de valoare și de conduită create de mințile noastre, în condiții moderne cu totul diferite" (p. 89).

Nu numai că noțiunea de paternitate literară era necunoscută în sensul pe care l-a căpătat în cultura tipografică, dar nu exista nici public cititor în sensul nostru. În general, această problemă a fost confundată cu concepția despre „extinderea alfabetizării". Dar chiar dacă alfabetizarea ar fi universală, în condițiile culturii manuscrisului, un autor n-ar putea avea public. În zilele noastre, un om de știință n-are nici el public. El are cîțiva prieteni și colegi cu care

discută despre lucrările sale. Nu trebuie să uităm că manuscrisele se citeau și se răspîndeau încet. Goldschmidt ne cere (p. 90)

„...să încercăm să ne reprezentăm un autor medieval lucrînd în camera sa de lucru. Deoarece s-a hotărît să elaboreze o carte, el se va ocupa, în primul rînd, să adune materiale și notițe. Va căuta alte lucrări, cu subiecte înrudite, mai întîi în biblioteca propriei sale mănăstiri. Dacă va găsi ceva util, va copia pasajele interesante sau chiar capitole întregi pe file de pergament, pe care le păstrează în chilia lui pentru a le folosi la nevoie. Dacă în timpul lecturii va întîlni o referire la o carte pe care n-o găsește în biblioteca sa, se va strădui să afle unde o poate consulta, lucru deloc ușor în epoca aceea. Va scrie unor prieteni din alte mănăstiri vestite pentru bibliotecile lor și-i va întreba dacă au cunoștință de vreun exemplar și va trebui să aștepte multă vreme răspunsul lor. O mare parte din corespondența existentă a oamenilor de știință din evul mediu constă din cereri de acest gen : unde se pot găsi anumite cărți ? ; se poate obține copia unei opere despre care se spune că s-ar găsi la cel căruia îi este adresată scrisoarea ? ; se poate împrumuta o carte în vederea copierii ei ?"

Înaintea tiparului, munca de autor consta în mare parte din compunerea unui mozaic :

„În zilele noastre, cînd un scriitor moare, este ușor să constatăm că operele sale tipărite, înșirate în biblioteca lui, sînt cele pe care el însuși le considera terminate și definitive, în forma pe care voia să le lase posterității ; «hîrtiile», manuscrisele, rămase în sertarele lui, vor fi, desigur, apreciate altfel ; este clar că el nu le considera definitive și încheiate. Dar în perioada dinaintea tiparului, această deosebire nu ar fi fost atît de vizibilă. Și nici nu ar fi fost atît de ușor pentru alții să stabilească dacă o lucrare scrisă de mîna autorului este opera lui sau o copie după lucrarea unui alt autor. Iată una din sursele cele mai evidente ale anonimatului și ambiguității paternității literare a atîtor texte medievale" (p. 92).

Nu numai că asamblarea diferitelor părţi ale unei cărţi era de multe ori o muncă „scribală" colectivă, dar bibliotecarii şi cititorii contribuiau şi ei la compunerea cărţilor, deoarece lucrările scurte de cîteva pagini nu puteau fi transmise decît în cadrul unor volume cu conţinut variat. „Aceste volume, cuprinzînd mai multe lucrări şi care constituiau, probabil, majoritatea cărţilor dintr-o bibliotecă, erau alcătuite nu de autori, nici chiar de copişti, ci de bibliotecari sau de legători de cărţi (adesea una şi aceeaşi persoană)" (p. 94).

Apoi, Goldschmidt atrage atenţia asupra altor cîtorva practici curente în facerea şi folosirea cărţilor din perioada pretipografică, practici care împingeau paternitatea literară pe un plan secundar :

„Oricare ar fi fost metoda adoptată, un volum care conţinea douăzeci de lucrări diferite, de zece autori diferiţi, trebuia în mod necesar să fie înregistrat sub un singur nume, indiferent ce ar fi hotărît bibliotecarul să facă cu celelalte nouă. Şi dacă prima lucrare din volum era de Sf. Augustin, volumul întreg purta acest nume. Dacă voiai să primeşti volumul, trebuia să ceri Sf. Augustin, chiar dacă te interesa al cincilea tratat din volum, scris poate de Hugo de Sancto Caro. Şi dacă voiai să obţii de la un prieten o copie dintr-un text pe care l-ai văzut cu ocazia unei vizite la mănăstirea lui, trebuia să-i scrii : «Te rog copiază tratatul de la pag. 50 pînă la pag. 70 din *Augustinul* vostru». Aceasta nu implică în mod necesar faptul că cel ce scrie este conştient că autorul tratatului dorit nu era Augustin ; dar, indiferent ce gîndea el, trebuia să ceară această carte «ex Augustino» (din *Augustin)*. Într-o altă bibliotecă, acelaşi text, să zicem *De duodecim abusivis*, putea să se afle pe locul trei într-un volum care începea cu ceva de Sf. Ciprian. Acolo, acelaşi tratat va fi cunoscut ca «ex Cypriano». Aceasta nu este decît una din prolificele surse ale atribuirii «paternităţii literare» care a făcut ca unul şi acelaşi text să fie menţionat sub diferite nume.
Mai există o circumstanţă, adesea neglijată, care contribuie şi mai mult la crearea confuziei. Pentru omul

de carte medieval, problema : cine a scris cartea ? nu înseamnă în primul rînd și în mod necesar cine este autorul cărții. Ea se putea referi tot atît de bine la persoana copistului, și nu a autorului. Și la întrebarea cine a scris cartea era adesea mai ușor de răspuns, pentru că în fiecare mănăstire generații de-a rîndul își aminteau de frumosul scris al unui frate care copiase multe cărți minunate".

Comerțul medieval de carte era un comerț de anticariat, întocmai ca astăzi comerțul cu tablouri vechi

---

Începînd cu secolul al XII-lea, dezvoltarea universităților i-a făcut pe profesori și studenți să devină producători de cărți în timpul orelor de curs, iar aceste cărți produse de ei ajungeau în bibliotecile mănăstirilor : „Un număr din aceste manuale standard, din care exemplare aprobate erau păstrate spre copiere de *stationarii* universităților, și-au croit, desigur, drum și spre tipar încă de timpuriu, pentru multe din ele cererea continuînd să fie la fel de mare și după secolul al XVI-ea. Aceste texte oficiale universitare nu pun probleme legate de origine sau de nomenclatură..." (p. 102). Apoi, Goldschmidt adaugă : „Curînd după anul 1300, costisitorul *vellum* (pergament) a putut fi înlocuit, iar hîrtia mai ieftină a făcut din acumularea de cărți mai curînd o chestiune de sîrguință decît de bogăție". Dar, cum studentul mergea la cursuri cu pana în mînă și „era datoria profesorului să dicteze cartea pe care o preda auditorilor săi", există un mare număr din aceste *reportata* care pun probleme complexe în fața cercetătorilor[1].

[1] La articolul „manual", dicționarul englez Oxford menționează că asemenea metode au fost folosite pînă în secolul al XVIII-lea.

Situaţii de acest fel descrise de Goldschmidt servesc pentru ilustrarea amploarei revoluţiei Gutenberg, care a făcut posibile texte uniforme şi repetabile :

„Nu încape îndoială că multor scriitori medievali momentul precis în care ei au încetat de a fi «scribi» pentru a deveni «autori» nu le era deloc clar. Ce cantitate de «asimilare» de informaţii acumulate îndrituiau un om să aspire la calitatea de «creator» al unei noi verigi în lanţul de cunoştinţe transmise ? Ne vom face vinovaţi de anacronism dacă ne vom închipui că studentul medieval considera conţinutul cărţilor pe care le citea ca expresia personalităţii şi părerii unui alt om. Le considera ca făcînd parte din acel mare şi complet corp de cunoştinţe, acea *scientia de omni scibili* — ştiinţa despre toate ce pot fi cunoscute — care a fost cîndva un bun al vechilor înţelepţi din antichitate. Orice citea într-o venerabilă carte veche era în ochii lui nu părerea cuiva, ci o mică parte din ştiinţa acumulată de cineva cu mult timp în urmă de la altcineva care trăise şi mai de mult“ (p. 113).

După cum scrie Goldschmidt, cei ce foloseau manuscrisele nu erau numai de cele mai multe ori indiferenţi la data apariţiei cărţii, dar nici nu-i interesa „identitatea sau personalitatea autorului cărţii pe care o citeau şi nici perioada exactă la care o anumită informaţie fusese redactată, după cum nici autorul nu se aştepta ca viitorii săi cititori să se intereseze de el“ (p. 114). Tot astfel, nici pe noi nu ne interesează autorii tablei înmulţirii sau viaţa personală a naturaliştilor. La fel se petreceau lucrurile cînd studentul se apuca să „imite“ stilul scriitorilor antici.

Poate că am spus îndeajuns despre natura culturii manuscrisului pentru a pune în lumină schimbarea radicală provocată în era Gutenberg în raporturile dintre autori şi în cele dintre autori şi cititori. Cînd, spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, „critica surselor“ a început să explice publicului cititor al Bibliei natura culturii de manuscris, multor persoane culte li s-a părut că se terminase cu Biblia. Dar ei trăiseră mai ales

cu iluzia Bibliei creată de tehnologia tiparului. Scripturile nu avuseseră nimic din acest caracter uniform și omogen în secolele dinainte de Gutenberg. Conceptul de omogenitate — pe care tiparul îl impune în toate treptele sensibilității umane — a invadat, începînd cu veacul al XVI-lea, artele, științele, industria și politica.

Dar pentru a nu se trage cumva concluzia că acest efect al culturii tiparului este un „lucru rău“, să considerăm mai curînd că omogenitatea este cu totul incompatibilă cu cultura electronică. Noi trăim acum în prima parte a unei ere pentru care semnificația culturii tiparului începe să devină tot atît de străină pe cît de străină era semnificația culturii manuscrisului pentru secolul al XVIII-lea. „Noi sîntem primitivii unei noi culturi“, spunea sculptorul Boccioni în 1911. Departe de a dori să denigrăm cultura mecanică Gutenberg, cred că trebuie să muncim din răsputeri pentru a păstra valorile realizate de ea. Era electronică nu este mecanică, ci organică, după cum sublinia Teilhard de Chardin, și are puțină înțelegere pentru valorile realizate cu ajutorul tiparului, „acest mod mecanic de a scrie“ *(ars artificialiter scribendi)*, cum i se spunea la început.

La mai bine de două secole după inventarea tiparului, nimeni nu descoperise încă cum să mențină același ton sau aceeași atitudine de-a lungul unei compoziții în proză

După ce au fost încadrate în spațiul pictural unificat al culturii Gutenberg, multe lucruri care erau, de fapt, inovații totale au început să fie proiectate în trecut ca și cînd ar fi fost vala-

bile și pentru autorii și cititorii perioadei premergătoare tiparului. *Erudiția* constă în mare măsură în eliberarea de asemenea presupuneri nefondate. Astfel, de pildă, edițiile din secolul al XIX-lea ale operei lui Shakespeare au devenit un fel de monument al presupunerilor neîntemeiate. Editorii lor nici nu bănuiau că înainte de 1623 punctuația fusese destinată urechii, și nu ochiului.

Pînă la Joseph Addison (1672—1719), după cum vom vedea, autorul nu simțea nevoia să mențină o atitudine unitară față de subiectul lui sau același ton față de cititor. Pe scurt, timp de multe secole după apariția tiparului, proza a rămas mai curînd orală decît vizuală. În loc de omogenitate exista eterogenitatea de ton și atitudine, așa încît autorul se simțea îndrituit să le schimbe oricînd, chiar la mijloc de frază, întocmai ca în poezie[1]. Erudiții au fost neplăcut surprinși în anii din urmă cînd au descoperit că pronumele personal la Chaucer, adică „eul poetic" al naratorului, nu era o *persona* constantă. „Eul" narațiunii medievale nu servea pentru a fixa un punct de vedere, ci mai curînd pentru a crea o senzație de nemijlocire a efectului. Tot astfel, timpurile verbelor și sintaxa erau folosite de scriitorii medievali nu pentru a reda ideea de concordanță a timpurilor sau a spațiilor, ci pentru a marca o accentuare[2].

E.T. Donaldson spune, referindu-se la Chaucer pelerinul, Chaucer poetul și Chaucer omul[3]: „Faptul că există trei entități separate nu exclude, bineînțeles, posibilitatea — sau mai curînd certitudinea — că ei se asemănau foarte

[1] Vezi *Effects of Print on the Written Word in the Sixteenth Century*, în *Explorations in Communication*, p. 125 și urm.

[2] Helmut Hatzfeld ilustrează aspectul plastic și pictural al problemei în *Literature Through Art*. Articolul lui Stephen Gilman *Time in Spanish Poetry (Explorations* nr. 4, 1955, p. 72—81) revelează „sistemul sau ordinea ascunsă" a timpurilor în *Cidul*.

[3] În R. J. Schoeck și Jerome Taylor. *Chaucer Criticism*, p. 2. Vezi, de asemenea, B. H. Bronson. *Chaucer and his Audience*, în *Five Studies in Literature*.

mult unul cu altul şi adesea se întîlneau într-un acelaşi trup. Dar aceasta nu ne scuteşte de a-i menţine distincţi unul de altul, oricît de greu ne-ar veni din cauza asemănării lor".

La începutul erei tiparului nu exista nici un model pentru autorul sau omul de litere, iar Aretino, Erasmus şi Morus au fost nevoiţi, ca şi Nashe, Shakespeare şi, mai tîrziu, Swift, să adopte în măsură mai mare sau mai mică singura mască de profet disponibilă, aceea a bufonului medieval. Cine caută „punctul de vedere" al lui Erasmus sau al lui Machiavelli îşi dă seama că sînt „impenetrabili". Sonetul adresat de Arnold lui Shakespeare este un punct de referinţă pentru cine doreşte să observe pe omul de litere derutat de neliteratul profan.

Autorii şi cititorii au descoperit „puncte de vedere" abia după ce a trecut cîtva timp de la începuturile tiparului. Am arătat mai înainte cum Milton a fost primul care a introdus perspectiva vizuală în poezie, iar opera lui a trebuit să aştepte pînă în secolul al XVIII-lea pentru a fi apreciată. Căci lumea perspectivei vizuale este o lume a spaţiului unificat şi omogen. O astfel de lume este străină diversităţii sonore a cuvîntului rostit. De aceea, limbajul a şi fost ultima artă care s-a supus logicii vizuale a tehnologiei Gutenberg şi prima care şi-a revenit în era electronică.

Accentuarea vizualului în evul mediu tîrziu a tulburat pietatea liturgică în aceeaşi măsură în care a limpezit-o astăzi presiunea cîmpului electronic

---

Un vast domeniu asupra căruia s-au aplecat recent oamenii de ştiinţă este cel al istoriei liturghiei creştine. Într-un articol intitulat *Li-*

turgy and Spiritual Personalism (Liturghie şi personalism spiritual), publicat în *Worship* (octombrie 1960, p. 494), Thomas Merton subliniază :

„Liturghia este, în sensul originar şi clasic al cuvîntului, o activitate *politică*. *Leitourgeia* era «o activitate publică», o contribuţie a unui cetăţean liber al *polis*-ului. Ca atare, ea se deosebea de activitatea economică sau de preocuparea personală mai materială a cîştigării traiului şi a administrării laturii productive a «gospodăriei»... Viaţa particulară era de fapt domeniul celor care nu erau pe deplin «persoane», ca, de pildă, femeile, copiii şi sclavii, a căror apariţie în public era lipsită de semnificaţie, pentru că nu aveau calitatea să participe la viaţa oraşului".

Louis Bouyer, în *La vie de la liturgie* (Viaţa liturghiei), consideră că spre sfîrşitul evului mediu a avut loc un declin al liturghiei şi că începuse deja transformarea rugăciunii şi cultului în comun în limbajul vizual inerent tehnologiei Gutenberg. La pagina 16 citim :

„Părerile lui Dom Herwegen asupra acestui punct i-au scandalizat mult pe primii lui cititori. Dar astăzi trebuie să recunoaştem că toată cercetarea contemporană tinde să confirme concluziile sale şi să le dovedească într-un mod poate chiar mai convingător decît se aştepta el însuşi. Din cea mai importantă lucrare de erudiţie a vremurilor noastre despre istoria slujbei romane, *Missarum Sollemnia* a lui Jungmann, rezultă în mod indiscutabil că istoria slujbei romane în timpul evului mediu este istoria modului în care a ajuns să fie greşit înţeleasă de cler, precum şi de credincioşi şi cum a început să se descompună din vina liturgiştilor medievali înşişi. O trăsătură frapantă a acestui proces, subliniată de cartea părintelui Jungmann, a fost apariţia în *Expositiones Missae* din evul mediu a acelor concepţii greşite pe care le-am analizat deja : un accent exagerat asupra prezenţei în Sfînta Cuminecătură şi o noţiune foarte sentimentală a acestei prezenţe, care a ajuns să joace un rol atît de nociv în

slujba religioasă din perioada romantică, precum şi din cea barocă".

Luînd în considerare numai noua noastră tehnologie electronică, mulţi n-ar şti să explice de ce s-a produs o reînnoire liturgică atît de profundă în epoca noastră dacă nu ar ţine seama de caracterul esenţialmente oral al „cîmpului" electric. Astăzi există o mişcare *High Church* în cadrul presbiterianismului, ca şi în multe alte secte. Aspectele pur individuale şi vizuale ale cultului au încetat să mai fie satisfăcătoare. Dar pe noi ne interesează aici să arătăm că înainte de apariţia tiparului a existat deja o puternică tendinţă spre organizare vizuală a ceea ce este nevizual. În lumea catolică a apărut o atitudine sentimentală în cadrul căreia, cum scrie Bouyer (p. 16), „se socotea evident că slujba avea drept scop să redea Patimile printr-un fel de reproducere mimată, fiecare acţiune din timpul slujbei reprezentînd o fază a Patimilor. De pildă, preotul care trece dintr-o parte a altarului în cealaltă reprezenta drumul străbătut de Iisus de la Pilat la Irod...".

Este clar că în liturghie se manifesta aceeaşi tendinţă spre reconstrucţia cinematică prin fragmentarea vizuală, întîlnită deja în *Amurgul evului mediu* al lui Huizinga şi la principii italieni, cu marile lor decoruri antice hollywoodiene. Iar fragmentare înseamnă sentimentalism. Izolarea simţului văzului a dus curînd la izolarea emoţiilor una de alta, ceea ce înseamnă sentimentalism. „Sofisticarea" din zilele noastre este o versiune negativă a sentimentalismului, în care sentimente convenţionale corespunzătoare sînt pur şi simplu anesteziate. Dar interacţiunea normală a emoţiilor este legată de sinestezia sau interacţiunea simţurilor. Astfel, Huizinga are perfectă dreptate cînd îşi începe relatarea despre sfîrşitul evului mediu prezentînd această etapă ca o perioadă de violenţă emoţională şi decădere, precum şi ca o perioadă de intensă orientare vizuală. Separa-

rea simţurilor înseamnă senzualitate, după cum separarea emoţiilor înseamnă sentimentalism. Bouyer nu se referă nicăieri la influenţa tiparului asupra sensibilităţii Renaşterii. Dar întreaga lui carte este un ajutor preţios pentru cine studiază revoluţia Gutenberg. El scrie (p. 6) că această perioadă „era însetată de supraumán mai curînd decît de supranatural, după cum dovedesc picturile lui Michelangelo, şi se complăcea în a căuta mai curînd enormul decît măreţia. Să ne gîndim la statuile din biserica San Giovanni in Laterano cu gesticulaţia lor isterică, sau la mormîntul lui Alexandru al VII-lea din bazilica Sf. Petru".

Tiparul, ca extindere tehnologică imediată a persoanei umane, a dat perioadei sale de început o izbucnire nemaiîntîlnită de forţă şi vehemenţă. Din punct de vedere vizual, tiparul are o mult mai mare „claritate" decît manuscrisul. Tiparul era, ca să spunem aşa, un mijloc de comunicaţie foarte „fierbinte", care şi-a făcut apariţia într-o lume care timp de mii de ani s-a folosit de mijlocul de comunicaţie „rece" al manuscrisului. Tot astfel, „nebunii noştri ani douăzeci" au inaugurat mijloacele de comunicaţie fierbinţi ale filmului şi radioului. Aceasta a fost prima mare epocă de consumatori. Similar, odată cu tiparul, Europa a intrat în prima sa fază de consum, deoarece cartea tipărită nu este numai un mijloc de comunicaţie pentru consumatori şi o marfă ; ea i-a şi învăţat pe oameni cum să organizeze toate celelalte activităţi pe o bază sistematică lineară. I-a învăţat cum să creeze pieţe şi armate naţionale... mijlocul de comunicaţie fierbinte al tiparului i-a făcut pe oameni să-şi *vadă* pentru prima oară limba naţională şi să aprecieze puterea şi unitatea naţională în expresii ale limbii naţionale proprii : „Trebuie să fim liberi ori să murim, noi, cei ce vorbim limba lui Shakespeare". In-

dividualismul era inseparabil de naţionalismul celor ce vorbesc, toţi deopotrivă, engleza sau franceza. Despre aceasta vom discuta mai tîrziu. Dar o masă vizual omogenă constă din indivizi într-un sens subiectiv nou. Bouyer citează (p. 17) trecerea evului mediu de la o pietate obiectivă la una subiectivă : „Această tendinţă se aliază cu trecerea accentului de la unirea întregii biserici cu Dumnezeu la unirea omului individual cu El".

Un liturghist catolic ca Bouyer, cu totul indiferent la practicile de segmentare, cum ar fi interpretarea individuală a Bibliei, găseşte însă aceeaşi tendinţă de segmentare în „insistenţa preoţilor de a celebra fiecare slujba sa, chiar şi cînd nu e necesară pentru popor", căci aceasta „tinde numai să întunece şi să frîngă unitatea bisericii, care nu este un amănunt de importanţă secundară în Euharistie, ci însuşi scopul ei". Odată ce cercetătorii catolici au depăşit ideea că „evul mediu a fost o eră creştină prin excelenţă şi că civilizaţia şi cultura ei ne oferă un exemplu neegalat de ideal catolic încarnat în realităţile terestre...", este uşor de văzut „că perioada medievală a deschis de fapt drumul spre părăsirea liturghiei de către protestantism şi spre neglijarea şi desconsiderarea sa finală de către o mare parte a catolicismului post-tridentin" (p. 15).

Examinînd mai departe cum pietatea medievală, manifestînd interesul pentru marile efecte vizuale, i-a înstrăinat treptat pe oameni de liturghie, Bouyer exprimă (p. 249) o mare simpatie pentru reformatorii protestanţi, care au scăpat adevărata ocazie a unei reforme globale în favoarea unei segmentări exclusive :

„Aceasta este adevărat nu numai pentru că reformatorii au reacţionat împotriva transformărilor extreme ale pietăţii tradiţionale, realizată treptat prin aceste noutăţi. Dacă protestantismul n-ar fi fost decît o asemenea reacţie, în fapt, ca şi în principiu, el ar fi pu-

tut deveni o reformă adevărată. Dar protestantismul este în mai mare măsură produsul pietății medievale decît opusul ei, pentru că este rodul a ceea ce se ascunde în formă embrionară sub această pietate : o concepție naturalistă a religiei, o ignorare sistematică a misterului, un fel de «experiență religioasă» sentimentală în locul misticismului sobru, complet întemeiat pe credință, al marii tradiții creștine".

Nu este țelul acestei cărți să se avînte dincolo de explicarea configurației sau galaxiei evenimentelor și acțiunilor legate de tehnologia Gutenberg. Și mai curînd decît să vorbim despre „nașterea protestantismului" ca rezultat al tipografiei și al înlocuirii cuvîntului cu textul vizual — adică același pentru toată lumea —, este mai util să consemnăm modul cum însăși liturghia bisericii catolice mai poartă urme adînci ale efectului tehnologiei vizuale și ale fărîmării unității simțurilor. „Reprezentarea elisabetană a lumii" avea să devină mult mai vizual ierarhică decît tot ceea ce cunoscuse evul mediu, din simplul motiv că ierarhia ajunsese să fie pur vizuală. Bouyer subliniază (p. 155) insuficiența vizualizării „ierarhiei". „Ierarhia este o ierarhie de ministere, adică de servicii ; conform cuvîntului lui Hristos, cel ce este marele preot dintre frații săi trebuie să fie, ca și Hristos însuși, slujitorul cel mai supus al Domnului". Și precum tendința catolică din trecut a fost de a fragmenta sacramentele și de a vizualiza funcțiile, actuala reînnoire a liturghiei caută o unitate mai curînd inclusivă decît exclusivă (p. 253) :

„Aceasta înseamnă că condiția primară și fundamentală a oricărei reînnoiri liturgice, care să fie o adevărată înnoire a pietății, trebuie să fie o cunoaștere personală a întregii Biblii și meditarea asupra ei, ambele trebuind să se realizeze conform liniilor ce ni le trasează liturghia ; o astfel de reînviere implică o deplină acceptare a Bibliei, cadrul și izvorul mereu viu al oricărui creștinism autentic. Călugării evului mediu au rămas atîta vreme accesibili liturghiei vii,

în ciuda propriilor lor deficiențe, numai datorită perseverenței lor de a se apropia de creștinism într-un mod biblic, de a medita asupra adevărurilor lui și de a trăi în ele".

Această aluzie la modificările modului de a ține slujbele în secolul al XX-lea va aminti unora dintre cititori schimbările paralele din lumea administrației și a organizării industriale. Procesul la care asistăm la începutul piesei *Regele Lear*, privind delegarea autorității și funcțiilor regelui, se inversează astăzi, în epoca electronică. Dr. B. J. Muller-Thym, remarcabil analist al organizării administrative și comerciale, constată :

„Organizațiile mai vechi, ierarhizate, cu funcții puternic diferențiate, erau caracterizate prin separarea gîndirii de acțiune ; gîndirea era în general rezervată vîrfurilor, și nu bazei piramidei, cadrelor mai curînd decît personalului de rînd. Chiar dacă societatea dorea să descentralizeze exercitarea autorității, această autoritate gravita în mod inexorabil spre vîrful structurii administrative. S-a creat o numeroasă clasă de cadre medii, repartizate într-un număr indefinit de straturi de «control», al căror rol real era însă mai ales — după cum au dovedit numeroase studii — transmiterea de informații în cadrul sistemului".

În epoca noastră electronică, formele specializate și piramidale, care s-au dezvoltat începînd cu secolul al XVI-lea, nu mai sînt utile :

„Primul lucru care a fost descoperit este că structurile organizatorice piramidale, cu numeroase trepte de control și cu o diviziune funcțională pe specialități, pur și simplu nu dau rezultate. Lanțul de comunicări dintre conducerea științifică sau inginerească și centrele de lucru este prea lung pentru a transmite fie ordinele științifice, fie cele administrative. Dar cînd au fost studiate acele organizații de cercetare în care se efectuează cu adevărat muncă concretă, s-a constatat că, indiferent de ce prevede organigrama, grupe de cercetători, cu diferite competențe necesare problemei studiate, lucrează împreună, fără să țină seama

de structura organizatorică; ei stabilesc propriile lor criterii de repartizare a muncii, precum și de organizare; structura grupării lor în timpul lucrului oglindește structura competențelor lor ca cunoștințe umane".

„Cîmpul simultan" al structurilor informațiilor electrice reconstituie astăzi condițiile dialogului și participării și le impune la toate nivelurile experienței sociale mai curînd decît specializarea și inițiativa personală. Participarea noastră la acest nou tip de interdependență produce la mulți o alienare involuntară față de moștenirea noastră renascentistă. Sperăm că cititorii acestei cărți vor ajunge la o înțelegere mai profundă atît a revoluției tipografice, cît și a celei electronice.

Renașterea a constituit terenul de întîlnire dintre pluralismul medieval și omogenitatea și mecanismul modern — o formulă de surprindere și de metamorfoză

O epocă de transformare rapidă este o epocă plasată la hotarul dintre două culturi și dintre tehnologii contradictorii. Fiecare clipă de conștiință de sine a epocii constituie un act de transpunere a fiecăreia din aceste culturi în cealaltă. Astăzi, noi trăim la hotarul dintre cinci secole de mașinism și noua electronică, dintre omogen și simultan. Este dureros, dar rodnic. În secolul al XVI-lea, Renașterea a fost o epocă la hotarul dintre două milenii de cultură alfabetică și de manuscris, pe de o parte, și o nouă tehnică de repetabilitate și cuantificare, pe de altă parte. Ar fi fost straniu, într-adevăr, dacă epoca aceasta n-ar fi abordat noul cu noțiunile

învăţate de la epoca veche. Chestiunea a fost bine înţeleasă de psihologii de astăzi, după cum rezultă, de pildă, din manualul *The Psychology of Human Learning* (Psihologia învăţării umane) a lui John A. McGeoch. El spune (p. 394) : „Influenţa cunoştinţelor anterioare (şi reţinute pînă în prezent) asupra învăţării unor materiale noi şi asupra reacţiei la ele a fost denumită tradiţional *transfer de achiziţii*". De cele mai multe ori, efectul de transfer este cu totul inconştient. Dar poate avea loc şi un transfer manifest sau conştient. Am văzut ambele tipuri de transfer la începutul acestei cărţi, cînd a fost discutată reacţia indigenilor africani la alfabet şi la cinematograf. Reacţia noastră, a occidentalilor, la noi mijloace de comunicare, cum sînt cinematograful, radioul şi televiziunea, a fost în mod evident reacţia unei culturi de carte la această „provocare". Dar adevăratul *transfer de achiziţii* şi adevărata schimbare din gîndire şi din atitudinea intelectuală care au avut loc au fost aproape complet inconştiente. Sistemul de sensibilitate pe care îl dobîndim odată cu limba maternă va afecta capacitatea noastră de a învăţa alte limbi, verbale sau simbolice. Poate că de aceea occidentalii, profund alfabetizaţi, scufundaţi în modurile lineare şi omogene ale culturii tiparului, au mari greutăţi cu lumea nevizuală a matematicii şi fizicii moderne. Ţările „înapoiate" sau audio-tactile sînt mai avantajate în privinţa aceasta.

Un avantaj al şocului cultural şi al perioadei de tranziţie este că oamenii care se află la hotarul dintre moduri diferite de experienţă capătă o mare putere de generalizare. McGeoch spune că (p. 396) : „Generalizarea este, de asemenea, o formă de transfer, fie chiar la nivelul relativ elementar al reflexelor condiţionate..., fie la nivelul complex al generalizărilor ştiinţifice abstracte, la care un singur enunţ însumează o multitudine de cazuri particulare".

Putem merge mai departe pe linia acestei afirmaţii, subliniind că faza de maturitate a

culturii tiparului, care procedează prin segmentarea și omogenizarea situațiilor, nu favorizează acea interacțiune dintre domenii și discipline care a caracterizat începuturile sale. Cînd tiparul era nou, el reprezenta o sfidare la adresa culturii lumii vechi a manuscrisului. După ce manuscrisul a căzut în desuetudine și tiparul a cîștigat supremația, nu a mai existat interacțiune sau dialog, dar au existat multe „puncte de vedere". Există însă un aspect deosebit de amplu al „transferului de achiziții", care a apărut odată cu tehnologia Gutenberg și a fost scos în evidență de lucrarea lui Febvre și Martin *L'apparition du livre* (Apariția cărții). Este vorba de faptul că în primele două secole de la apariția tiparului, pînă la sfîrșitul secolului al XVII-lea, cea mai mare parte a materialului tipărit era de origine medievală. Secolele al XVI-lea și al XVII-lea au avut la dispoziție mai multe texte despre evul mediu decît oricare perioadă din evul mediu. Pe atunci, aceste texte erau risipite, rare și greu de descifrat. Acum puteau fi duse la domiciliu și se puteau citi repede. Așa cum astăzi nevoile insațiabile ale TV ne-au inundat cu filme vechi, tot astfel necesitățile noilor prese tipografice nu puteau fi satisfăcute decît de vechile manuscrise. În plus, publicul cititor era familiarizat cu această cultură mai veche. Nu numai că la început n-au existat scriitori moderni, dar n-a existat nici publicul dispus să-i accepte, după cum afirmă Febvre și Martin (p. 420): „Astfel, tiparul a ușurat în anumite domenii activitatea cărturarilor, dar în general se poate spune că n-a contribuit cu nimic la grăbirea adoptării de teorii sau de cunoștințe noi".

Evident, aceasta înseamnă a lua în considerare numai „conținutul" noilor teorii și a neglija rolul tiparului în crearea unor noi modele pentru aceste teorii și a pregătirii unui public nou pentru a le primi. Privit numai din punctul de vedere al „conținutului", tiparul a fost o re-

alizare destul de modestă: „Încă în secolul al XV-lea, frumoasele ediţii ale textelor antice, ieşite din presele italiene, în special veneţiene sau milaneze..., au dus la o mai bună cunoaştere a autorilor din antichitate, pe care evul mediu nu-i uitase“ (p. 400).

Dar faptul că numai un public restrîns manifesta interes pentru această ofertă de opere umaniste nu trebuie să mascheze influenţa reală pe care a avut-o tiparul la începuturile sale, influenţă pe care Febvre şi Martin (p. 383) o apreciază după cum urmează:

„A face Biblia direct accesibilă unui număr mai mare de cititori, nu numai în latină, dar şi în limbile materne, a pune la dispoziţia studenţilor şi profesorilor din universităţi marile tratate ale arsenalului scolastic tradiţional, dar mai ales a multiplica cărţile de uz curent, breviarele şi cărţile de rugăciuni necesare celebrării slujbelor liturgice şi rugăciunilor zilnice, a răspîndi operele misticilor şi cărţile de pietate populară, în primul rînd a face lectura lor uşor accesibilă unui public foarte larg, iată una din sarcinile principale ale tiparului la începuturile sale“.

Marele public era atras de romanele medievale cavalereşti, de almanahuri (calendarele pentru agricultori) şi mai ales de cărţile de rugăciuni ilustrate. Despre forţa de pătrundere a tiparului în formarea pieţei şi a organizării capitalului, Febvre şi Martin au multe de spus. Deocamdată este important să subliniem aici accentul pe care ei îl pun pe primele eforturi ale tipografilor pentru a obţine „omogenitatea paginii“, în ciuda echilibrului nestabil al literelor de plumb şi „în ciuda unor deficienţe ale garniturilor de litere şi a unei linearităţi precare“. Şi tocmai aceste efecte noi, încă nesigure, au impresionat perioada respectivă ca fiind cele mai bogate în semnificaţie şi în rezultate înnoitoare. Omogenitatea şi linearitatea sînt formulele noii ştiinţe şi arte a Renaşterii. Calculul infinitezimal ca mijloc de cuantificare a forţelor şi spaţiilor depinde de

capacitatea de a imagina o infinitate de particule omogene, aşa cum depinde perspectiva de iluzia celei de-a treia dimensiuni pe suprafeţele plane.

Cel ce studiază opera lui Thomas Morus ştie cît de frecvent s-a lovit acesta de noua pasiune a zelatorilor din epoca sa pentru omogenitate. Pe noi nu ne interesează aici aspectul teologic, ci nevoia psihică de omogenitate, indiferent în ce domeniu. Pasajul de mai jos este luat din *O scrisoare a lui Sir Thomas Morus, cavaler, combătînd scrierile greșite ale lui John Frith împotriva Sfintei Taine a Altarului* :

„Dacă el ar spune că cuvintele lui Hristos, pe lîngă sensul lor literal, au şi un sens alegoric, aş fi absolut de acord cu el. Aceasta poate fi valabil pentru aproape fiecare cuvînt din Sfînta Scriptură, dacă înţelegem prin alegorie acel sens prin care cuvintele sînt traduse într-un alt sens, spiritual diferit de cel evident, simplu, autentic, pe care îl dă conţinutul strict literal. Dacă însă, pe de altă parte, sub pretextul că unele cuvinte ale Scripturii n-au decît înţeles alegoric, el merge şi înlocuieşte în altă parte a Scripturii cu o alegorie sensul adevărat al cuvîntului, cum o face aici, atunci sîntem obligaţi să indicăm aceasta ca o greşeală a lui. Dacă am tolera aceasta, întreaga Scriptură n-ar mai exercita nici o influenţă, n-ar mai avea nici o putere asupra credinţei noastre. Mă mir, de aceea, mult că el nu se sfieşte să afirme că cuvintele lui Hristos despre trupul şi sîngele său trebuiau în mod necesar să fie înţelese ca o comparaţie sau o alegorie, ca, de pildă, cuvintele despre butucul de vie şi uşa.
De fapt, el ştie prea bine că unele cuvinte grăite de Hristos şi scrise în Scriptură trebuie înţelese numai ca parabole sau alegorii, dar asta nu înseamnă neapărat că Hristos foloseşte peste tot aceste cuvinte numai în sensul lor alegoric".

Morus vrea să spună că Frith concepe Scriptura ca un spaţiu continuu, uniform şi omogen, corespunzător picturii epocii sale. Noua omogenitate a paginii tipărite părea să inspire o în-

credere inconştientă în valabilitatea Bibliei tipărite, permiţînd neglijarea autorităţii orale tradiţionale a bisericii, pe de o parte, şi necesitatea erudiţiei critice raţionale, pe de alta. Era de parcă tiparul, creînd un bun de consum uniform şi repetabil, avea puterea să creeze o superstiţie hipnotică nouă în jurul cărţii, considerată străină de orice intervenţie umană şi necontaminată de aceasta. Nimeni din cei ce au citit manuscrise n-ar fi putut ajunge la această stare de spirit privind natura cuvîntului scris. Dar noţiunea de repetabilitate omogenă dedusă din paginile tipărite şi aplicată tuturor celorlalte probleme cotidiene a dus treptat la toate acele forme de producţie şi organizare socială din care Occidentul îşi dobîndeşte multe satisfacţii şi aproape toate trăsăturile sale caracteristice.

Pierre Ramus şi John Dewey au fost cei doi educatori călări pe coama valurilor unor perioade antitetice : perioada Gutenberg şi perioada Marconi sau electronică

În epoca noastră, John Dewey s-a străduit să readucă învăţămîntul la forma sa primitivă, pretipografică. El a vrut să-l facă pe student să iasă din rolul său pasiv, de consumator de cunoştinţe uniforme preambalate. De fapt, reacţionînd împotriva culturii pasive a tiparului, el a călărit pe coama noului val electronic. Acum, valul acesta s-a prăvălit peste epoca noastră. În secolul al XVI-lea, marea figură a reformei învăţămîntului a fost Pierre Ramus (1515 — 1572), un francez care a călărit valul Gutenberg. Walter Ong ne-a dat, în cele din urmă, un

studiu corespunzător despre Ramus, prezentîndu-l în legătură cu perioada de sfîrşit a scolasticismului din care se trăgea și în legătură cu noile săli de clasă şcolare, axate pe materiale tipărite şi pentru care el a conceput programele sale vizuale. Cartea tipărită era un material vizual ajutător nou pus la dispoziţia tuturor studenţilor şi dădea vechii forme de învăţămînt un caracter demodat. Cartea era literalmente o maşină de învăţat, în timp ce manuscrisul fusese doar o unealtă primitivă.

Dacă neliniştiţii administratori de şcoli din secolul al XVI-lea ar fi avut la dispoziţia lor pe vreunul din specialiştii noştri în analiza mijloacelor de comunicare şi a diverselor materiale pedagogice, ei l-ar fi rugat să stabilească dacă noua maşină de învăţămînt, cartea tipărită, poate corespunde pe deplin activităţii de educare. Putea un instrument portabil, individual, cum era cartea, să înlocuiască cartea copiată cu mîna proprie pentru a fi învăţată pe de rost? Putea o carte citită repede și chiar pe tăcute să ia locul unei cărţi citite pe îndelete și cu glas tare? Puteau studenţii care au învăţat după asemenea cărţi să se măsoare cu oratorii dialecticieni redutabili formaţi la şcoala manuscriselor? Folosind metodele aplicate acum de cercetătorii care studiază radioul, cinematograful și televiziunea, analiștii noștri ar fi putut raporta în cele din urmă: „Da, oricît de straniu sau inacceptabil vi s-ar părea, noile maşini de predare permit studenţilor să înveţe tot atît de bine ca și pînă acum. În plus, se pare că studenţii acordă mai mare încredere noii metode, deoarece le dă posibilitatea să acumuleze mai ușor noi cunoștințe de toate felurile“.

Cu alte cuvinte, specialiştii ar fi trecut complet cu vederea adevăratul caracter al noii maşini. N-ar fi fost în stare să ofere nici o indicaţie despre consecinţele ei. Nu există nici o îndoială în privinţa aceasta. Există o lucrare recentă care încearcă să evalueze aceste consecinţe: *Television in the Lives of our Children*

(Televiziunea în viaţa copiilor noştri) de Wilbur Schramm, Jack Lyle şi Edwin B. Parker. Cînd vedem motivele pentru care această carte nu reuşeşte să-şi atingă scopul, înţelegem de ce în secolul al XVI-lea oamenii nu şi-au putut da seama de natura şi efectele cuvîntului tipărit. Schramm şi colaboratorii săi nu fac o analiză a imaginii televizate. Ei presupun că, în afară de „program" sau „conţinut", televiziunea este un mijloc de comunicare „neutru", ca oricare altul. Pentru a evita o asemenea eroare, oamenii aceştia ar fi avut nevoie de o cunoaştere aprofundată a diverselor forme artistice şi a modelelor ştiinţifice ale secolului trecut. Tot astfel, nimeni nu poate înţelege efectele tiparului fără a studia cu atenţie pictura Renaşterii şi noile metode ştiinţifice.

Există, totuşi, o ipoteză deosebit de revelatoare a lui Schramm şi a colaboratorilor săi. Ca şi Don Quijote, ei cred că tiparul este piatra de încercare a „realităţii". Schramm e de părere (p. 106) că mijloacele de comunicare, altele decît tiparul, au o orientare „imaginativă": „Priviţi dintr-un alt unghi de vedere, 75% din aceşti copii care aparţin grupului socio-economic celui mai favorizat erau mari consumatori de material tipărit..., în timp ce copiii din grupul socio-economic de la baza piramidei sociale erau în mai mare măsură dependenţi de televiziune, şi numai de televiziune".

Deoarece tiparul are o asemenea importanţă ca parametru sau punct de referinţă pentru oameni ca Schramm în cercetările lor ştiinţifice, este bine să stabilim ce este tiparul şi care sînt efectele lui. Şi aici, cercetările lui Ramus ne vor fi de mare folos. Ca şi Dewey, care, într-o formă foarte confuză, a încercat să explice educatorilor semnificaţia epocii electronice, Ramus a propus un nou program pentru toate etapele învăţămîntului existent în secolul al XVI-lea. Părintele Ong termină un articol despre *Procedeele ramiste de predare în clasă şi natura re-*

alităţii[1] spunînd că, pentru Ramus şi adepţii lui, programele de învăţămînt concepute de ei asigură coerenţa lumii. „Nimic nu este utilizabil... pînă n-a fost trecut în programul de învăţămînt. Implicit, clasa este uşa de intrare spre realitate şi de fapt singura uşă". Ideea aceasta, nouă în secolul al XVI-lea, este cea de care Schramm se lasă inconştient stăpînit în secolul al XX-lea. Pe de altă parte, Dewey se opune total lui Ramus în străduinţa sa de a elibera şcoala de fantastica idee ramistă că ea este o anexă directă a tiparniţei, supremul dispozitiv, ultima pîlnie prin care trebuie trecut tînărul, cu experienţa lui, pentru a deveni „utilizabil". Ramus avea perfectă dreptate cînd acorda întîietate, în clasă, cărţii tipărite. Căci numai acolo efectul omogenizator al noului mijloc de comunicare putea influenţa hotărîtor tinerele vieţi. Studenţii, supuşi, în felul acesta, tehnologiei tiparului, aveau să poată traduce orice problemă şi experienţă în noii termeni lineari şi vizuali. O societate naţionalistă, dornică să folosească întreaga sa putere umană pentru realizarea sarcinilor comune comerciale şi financiare, de producţie şi desfacere, trebuia să-şi dea seama curînd că un asemenea învăţămînt se cere neapărat să fie obligatoriu. Fără o alfabetizare universală este, într-adevăr, foarte greu să foloseşti rezervele de mînă de lucru. Napoleon a întîmpinat mari greutăţi în a-i face pe ţărani şi semianalfabeţi să defileze în pas şi să execute comenzile, şi pentru a le da simţul necesar al preciziei, uniformităţii şi repetabilităţii a adoptat metoda de a le lega picioarele cu sfori de 45 cm lungime. O dezvoltare completă a resurselor de forţă de muncă, cu ajutorul alfabetizării, în secolul al XIX-lea, avea să întîrzie pînă la aplicarea comercială şi industrială a tehnologiei tiparului în toate fazele învăţămîntului, muncii şi divertismentului.

---

[1] *Studies in English Literature, 1500—1900,* vol. I, nr. 1, 1961.

Rabelais vedea viitorul culturii tiparului ca un adevărat paradis al consumatorului de cunoștințe aplicate

Oricine dorește să studieze era Gutenberg va descoperi într-o zi scrisoarea lui Gargantua către Pantagruel. Rabelais, cu mult înainte de Cervantes, a creat un adevărat mit, adevărata prefigurare a întregului complex al tehnologiei tiparului. Mitul lui Cadmus, potrivit căruia semănarea de către regele Cadmus a dinților de balaur, sau a literelor alfabetului, a făcut să răsară oameni înarmați, este un mit oral, concis și exact. Opera lui Rabelais este un divertisment prolix pentru marele public, potrivit pentru folosirea tiparului ca mijloc de comunicare. Dar viziunea lui despre gigantismul viitorului și despre viitorul paradis al consumatorului era foarte concretă. De fapt, există patru mituri monumentale despre transformarea societății prin invenția lui Gutenberg. Este vorba, în afară de *Gargantua*, de *Don Quijote*, de *Dunciada* și de *Finnegans Wake*. Fiecare din aceste opere ar merita un volum separat, care să dezvăluie raporturile sale cu lumea tipografiei, dar ne vom ocupa cîte puțin de fiecare din ele în paginile următoare.

Dacă vom arunca întîi o privire asupra mecanizării în stadiile ei mai avansate, ne va fi mai ușor să înțelegem ce-l preocupa pe Rabelais în faza ei de început. În studiul lui despre democratizarea bunurilor de consum privilegiate, *Mechanization Takes Command*, Siegfried Giedion analizează semnificațiile benzii rulante în faza sa dezvoltată, tîrzie (p. 457) :

„Opt ani mai tîrziu, în 1865, vagonul de dormit al lui Pullman, «Pionierul», a început să democratizeze luxul aristocratic. Pullman poseda același instinct pe care l-a avut, jumătate de veac mai tîrziu, și Henry

Ford : el se pricepea să încurajeze dorinţele latente ale publicului pînă să le transforme în necesităţi. Ambele cariere au gravitat în jurul aceleiaşi probleme : cum pot fi democratizate elementele de confort, care în Europa sînt incontestabil rezervate clasei celei mai avute ?“

Pe Rabelais îl preocupă democratizarea cunoașterii, pe care o făcea posibilă mustul stors din teascul tipografic. Într-adevăr, teascul tiparnițelor își trage numele de la tehnologia teascului de struguri. Aplicarea cunoștințelor oferite de teasc a dus, în cele din urmă, atît la confort, cît și la erudiție.

Dacă ne putem îndoi că dinții de balaur din mitul lui Cadmus sînt o aluzie la tehnologia ieroglifelor, nu există nici un dubiu că Rabelais insistă asupra lui *pantagruelion* ca simbol și imagine a tiparului. Pantagruelion este numele dat de el cînepei din care se fac funii. Din topirea, melițarea și răsucirea fuiorului acestei plante s-au născut funiile lineare și legăturile dintre cele mai mari întreprinderi sociale. Și cînd Rabelais întrezărește „întreaga lume în gura lui Pantagruel“, el redă literalmente ideea gigantismului rezultat din simpla asociere aditivă a unor părți omogene. Iar noi, în secolul nostru, putem astăzi ușor confirma retrospectiv faptul că viziunea lui era justă. Gargantua face elogiul tiparului în scrisoarea către Pantagruel, aflat la Paris :

...„Acum s-a făcut rînduială întru toate, ca şi în privinţa limbilor : greaca, fără de care nici un om cu obraz nu se poate socoti învăţat, apoi caldeiana, ebraica şi latina. Cuvintele elegant şi potrivit tipărite pe care le folosim astăzi s-au desăvîrşit în anii vieţii mele, cu har de la Dumnezeu, după cum bătaia tunurilor o născocire a diavolului este. Lumea e plină de cărturari şi de dascăli învăţaţi, te întîmpină pretutindeni dughenile cu cărţi de tot felul, încît sînt înclinat să cred că nici pe vremea lui Platon, Cicero sau Papinian învăţătura nu era mai la îndemîna oamenilor decît astăzi...

Pînă şi oamenii fără căpătîi, tîlharii, călăii sau grăjdarii, ştiu azi mai multă carte decît popii sau vracii din vremea mea. Ce să spun ? Chiar şi femeile şi fetele mari năzuiesc să se înfrupte din această mană cerească a cunoaşterii"[1].

Deși grosul trebii a fost făcut de Cromwell și Napoleon, armele de foc și praful de pușcă au început, cel puţin odată cu asaltarea castelelor, nivelarea claselor şi a distincţiilor feudale. Tot astfel, tiparul, spune Rabelais, a început să omogenizeze indivizii şi talentele. Mai tîrziu, în cursul aceluiaşi secol, Francis Bacon a profetizat că metoda lui ştiinţifică va nivela talentele şi va permite şi unui copil să facă descoperiri ştiinţifice importante. „Metoda" lui Bacon consta, după cum vom mai vedea, în extinderea ideii noii pagini tipărite la întreaga enciclopedie a fenomenelor naturale. Cu alte cuvinte, metoda lui Bacon a pus literalmente întreaga natură în gura lui Pantagruel.

Albert Guérard spune, comentînd acest aspect al operei lui Rabelais, în *The Life and Death of an Ideal* (Viaţa şi moartea unui ideal) (p. 39) :

„Acest pantagruelism triumfător însufleţeşte capitolele pline de erudiţie rară, de cunoştinţe practice şi de entuziasm poetic, în care, la sfîrşitul cărţii a treia, este proslăvită binecuvîntata iarbă pantagruelion. De fapt, prin pantagruelion este desemnată cînepa ; simbolic, el reprezintă întreaga hărnicie umană. Supralicitînd cele mai extraordinare realizări ale epocii sale, Rabelais face profeţii şi mai avîntate, îl arată mai întîi pe om explorînd cu ajutorul acestui pantagruelion regiunile cele mai îndepărtate ale globului, aşa încît «Taprobana a văzut Laponia, ambele Jave şi munţii Ripheici». Oamenii au fost în stare să «străbată marea Atlanticului, să treacă peste cele două Tropice, să navegheze prin zona toridă, să măsoare Zodiacul, să se zbenguie sub Echinox şi să aibă amîndoi polii la nivelul orizontului lor. Atunci, toţi zeii mării şi ai pă-

---

[1] Citat din François Rabelais. *Gargantua şi Pantagruel*, E.L.U., 1968, cartea a II-a, cap. VIII, traducere de Al. Hodoş.

mîntului s-au speriat». Într-adevăr, ce-l putea împiedica pe Pantagruel şi pe copiii lui să descopere o altă iarbă şi mai puternică, cu ajutorul căreia să se caţere pînă la ceruri ? Cine ştie dacă nu vor găsi, poate, altă iarbă, la fel de minunată, cu ajutorul căreia oamenii vor ajunge pînă la izvoarele grindinei, pînă la zăgazul ploilor, pînă la nicovala pe care se făuresc fulgerele. Vor pătrunde în coclaurile lunii, vor călca peste semnele ariei cereşti şi se vor gospodări după plac... se vor aşeza la masa noastră, se vor culca cu zeiţele noastre, ajungînd astfel ei înşişi în rîndul zeilor" [1].

Viziunea noilor mijloace și modele de interdependență umană zugrăvită de Rabelais deschidea perspectiva unei forțe întemeiate pe cunoașterea aplicată. Prețul cuceririi lumii noi, de dimensiuni gigantice, era de a intra pur și simplu în gura lui Pantagruel. Erich Auerbach a consacrat al unsprezecelea capitol din *Mimesis — reprezentarea realității în literatura occidentală* — „universului din gura lui Pantagruel". Auerbach evocă pe unii din precursorii fantasticului rablezian pentru a scoate mai bine în evidență originalitatea lui Rabelais, care „îmbină neîncetat scene, teme și niveluri de stil diferite". Ca și Robert Burton mai tîrziu, în *Anatomy of Melancholy* (Anatomia melancoliei), Rabelais, „amestecă de-a valma diferite categorii de evenimente, experiențe și cunoștințe, precum și diferite dimensiuni și stiluri".

În plus, Rabelais seamănă cu un exeget medieval al dreptului roman cînd își sprijină părerile absurde pe o puzderie de cunoștințe care dovedesc „deplasări rapide între o multitudine de puncte de vedere". Aceasta înseamnă că, folosind procedeele mozaicale, Rabelais se dovedește scolastic : el opune în mod conștient străvechiul talmeș-balmeș noii tehnologii a tiparului, individuală și cu puncte de vedere

---

[1] Citate din François Rabelais, *Gargantua şi Pantagruel*, E.L.U., 1968, cartea a III-a, cap. LI, traducere de Al. Hodoş.

unice. Ca şi contemporanul său, poetul John Skelton, despre care C. S. Lewis scrie : „Skelton a încetat de a fi un om și a devenit o gloată“ [1], Rabelais este un conciliu de dascăli și de exegeţi orali proiectaţi brusc într-o lume vizuală, recent orientată spre individualism şi naţionalism. Tocmai nepotrivirea acestor două lumi care se amestecă și se combină în limbajul lui Rabelais ne face să-l simţim aproape, noi, care de asemenea trăim ambivalent în culturi distincte și opuse. Două culturi sau tehnologii pot — la fel ca galaxiile astronomice — să treacă una prin alta fără să se ciocnească, dar nu fără să-şi modifice configuraţia. În fizica modernă de asemenea există conceptul de „interfaţă“, adică întîlnirea şi metamorfoza a două structuri. O asemenea „interfacialitate“ este adevărata cheie a înţelegerii atît a Renașterii, cît şi a secolului al XX-lea.

Celebra materialitate tactilă a lui Rabelais este un reziduu masiv al refluxului culturii manuscrisului

O trăsătură foarte semnificativă a lui Rabelais, ca om aflat la hotarul dintre două culturi, este faptul că simţul tactil crește la el atît de exagerat, încît aproape ajunge să fie izolat. Această tactilitate extremă a sa afișează preferinţa lui pentru evul mediu pe zidul vizual nou și curat al culturii tiparului. John Cowper Powys în lucrarea sa *Rabelais* scrie (p. 57) :

„O caracteristică excepţională a lui Rabelais a fost forţa lui, o forţă pe care o poseda şi Walt Whitman, o uriaşă energie magnetică pe care o concentra asupra

[1] *English Literature in the Sixteenth Century*, p. 140.

savurării substanţelor solide cum sînt lemnul sau piatra — aproape de parcă aceste elemente neînsufleţite ar fi sensibile la îmbrăţişări şi ar fi bune de mîncat —, făcîndu-le cu adevărat accesibile, s-ar putea spune, dorinţelor planetare. Rabelais a păstrat întotdeauna un control concret şi plin de umor asupra acestei tendinţe a sa, ceea ce este una din principalele calităţi ale unui arhitect înnăscut, după cum mi-am putut da seama de la propriul meu frate, A. R. Powys, şi din modul în care utilizează el lemnul şi piatra".

Ceea ce Powys spune aici despre tactilitate şi despre afinitatea pentru lemn şi piatră se îmbină cu multe din cele spuse anterior despre trăsăturile auditiv-tactile ale scolasticismului şi ale arhitecturii gotice. Rabelais îşi produce efectele sale „pămînteşti" tocmai datorită acestei forme tactile şi auditive, destul de neliterare şi fără perdea. Ca şi James Joyce, un alt maestru modern al mozaicului tactil medieval, Rabelais pretindea cititorilor săi să-şi consacre viaţa studierii operei sale :

„Gîndul meu a fost ca fiecare dintre dumneavoastră, lăsînd la o parte orice trebi, să nu-şi mai bată capul cu ele, ci, uitînd necazurile, să folosească fără altă grijă sau împiedicare toate ceasurile din zi cu cititul acelor pagini, pînă va ajunge la a le şti pe dinafară..." [1].

Joyce a scris şi el ceva asemănător şi, ca şi Rabelais, a păstrat o libertate cu totul aparte faţă de noul mijloc de comunicare. Joyce desemnează peste tot în *Finnegans Wake* televiziunea drept „şarja brigăzii de cavalerie uşoară" şi crede că a putut să cuprindă lumea întreagă într-o singură carte.

În plus, Rabelais aplică o straşnică chelfăneală tactilă cititorilor săi în Prologul la *Pantagruel* :

„...Şi ca să pun capăt acestui cuvînt premergător, zic : Blestemat să fiu şi o mie de diavoli să mi se bage în suflet şi în oase, în pipotă şi în rărunchi de voi rosti

---

[1] F. Rabelais, *op. cit.*, p. 169.

un singur adevăr de-a lungul acestei povestiri; iar pe voi, aşijderea, focul Sfîntului Anton să vă ardă, ducă-se pe pustii să vă apuce, buba neagră să vă roadă, damblaua să vă lovească, un coş în şezut să vă iasă (subţire ca firul de păr şi iute ca argintul viu), în genune de foc şi pucioasă ca Sodoma şi Gomora să vă prăbuşiţi de veţi pune la îndoială paginile ce urmează"[1].

Tipografia, ca primă formă mecanizată a unei meserii manuale, este ea însăși un exemplu perfect nu de ştiinţă nouă, ci de cunoaştere aplicată

Uluitoarea izolare a calităţii tactile a limbii apare într-un stadiu de dezvoltare extremă la Rabelais şi la cîţiva elisabetani, ca, de pildă, Nashe. Apoi, tactilitatea se desprinde din ce în ce mai mult de limbă, pînă cînd Hopkins şi simboliştii încep să se intereseze din nou de ea în secolul al XIX-lea. Sensul acestui fenomen ne va apărea mai clar cînd ne vom întoarce la obsesia pentru cuantificare a secolului al XVI-lea. Căci cifrele şi măsura sînt forme ale tactilităţii, forme curînd exilate din tabăra umanistă vizuală a literelor. Un mare divorţ între cifre, limbajul ştiinţelor, şi litere, limbajul civilizaţiei, s-a produs spre sfîrşitul Renaşterii. Dar începutul lui l-a constituit, după cum vom vedea, metoda ramistă, care punea literatura tipărită în serviciul „utilităţii" şi al cunoaşterii aplicate. Niciodată nu se va explica îndeajuns că mecanizarea străvechii meserii a scribului era ea însăşi o ştiinţă „apli-

---

[1] F. Rabelais, *op. cit.*, p. 171.

cată". Aplicarea consta din imobilizarea vizuală şi fragmentarea acţiunii scribale. Iată de ce, odată ce a fost elaborată această soluţie a problemei mecanizării, ea a putut fi extinsă şi la mecanizarea multor altor acţiuni. În plus, simpla obişnuire cu structura lineară repetabilă a paginii tipărite i-a predispus puternic pe oameni să aplice acest mod de abordare la tot felul de probleme. Febvre şi Martin spun, de pildă, în *L'apparition du livre* (Apariţia cărţii), p. 28, că fabricarea hîrtiei a cunoscut un mare avînt încă din secolul al XI-lea, datorită inventării unei metode de a transforma „mişcarea circulară în mişcare alternativă". Era vorba de trecerea de la moară la ciocane, foarte asemănătoare trecerii, în acelaşi timp, de la proza ciceroniană cu perioade lungi la proza sacadată a lui Seneca. Trecerea de la moară la ciocane înseamnă descompunerea unor operaţii continue în operaţii fragmentate. Autorul adaugă : „Această invenţie a stat la originea a numeroase prefaceri industriale". Iar tiparul, care avea să genereze întreaga răsturnare de mai tîrziu, era el însuşi un conglomerat sau o galaxie de cuceriri tehnologice anterioare. Expunerea făcută de Usher în *History of Mechanical Inventions* (Istoria invenţiilor mecanice), p. 239, este magistrală :

„Turul de forţă pe care îl întruchipează cartea tipărită şi ilustrată oferă un exemplu izbitor cu privire la mulţimea invenţiilor individuale necesare pentru obţinerea unui rezultat nou. În ansamblul ei, această realizare necesita : inventarea hîrtiei şi a cernelii pe bază de ulei, dezvoltarea gravurii pe lemn şi a folosirii blocurilor de lemn gravat, punerea la punct a preselor şi a unei tehnici speciale a preselor tipografice.

Istoria hîrtiei este, într-un anumit sens, o problemă distinctă, dar apare evident că generalizarea tiparului nu s-ar fi putut realiza cu orice alt material de bază. Pergamentul este greu de mînuit, scump şi disponibil în cantităţi reduse. Cărţile ar fi rămas un articol de lux dacă pergamentul ar fi fost singurul material disponibil. Papirusul este aspru, fragil şi nepotrivit pentru

tipar. Astfel, introducerea în Europa a tehnicii chinezești a fabricării hîrtiei din cîrpe a fost o condiție prealabilă importantă. Originea acestui produs și fazele lungii sale călătorii din Orientul Îndepărtat spre Europa sînt acum bine cunoscute, așa încît cronologia diferitelor etape a putut fi stabilită satisfăcător..."

Faptul că tipărirea cu litere mobile era un fenomen strîns legat de tehnologia anterioară a alfabetului fonetic este motivul pentru care ne-am oprit îndelung la secolele dinainte de Gutenberg. Scrierea fonetică constituia condiția prealabilă indispensabilă a tiparului. Astfel, scrierea ideografică a blocat dezvoltarea tehnologiei tiparului în cultura chineză. Astăzi, cînd chinezii sînt hotărîți să-și alfabetizeze scrierea, ei își dau seama că trebuie, de asemenea, să-și descompună structurile verbale în polisilabe, pentru a putea aplica alfabetul fonetic. Dacă vom reflecta asupra acestei stări de lucruri, vom înțelege de ce întîi scrierea alfabetică, iar apoi tiparul au dus la separarea analitică a relațiilor interpersonale și a funcțiilor interne de cele externe în lumea occidentală. Pretutindeni în *Finnegans Wake*, Joyce repetă tema efectelor alfabetului asupra „omului abecedarizat", care nu încetează să „murmure halt (din nou conștient și începe iar să regăsească înrudirea dintre sensul comun și sunetul sensurilor)" (p. 121) și îndeamnă toată lumea să-și „armonizeze reacțiile abecedarizate" (p. 140).

Cernelurile pe bază de ulei necesare tiparului provin „de la pictori mai curînd decît de la caligrafi", iar „micile prese de vin și de lustruit pînză aveau aproape toate caracteristicile necesare presei tipografice... principalele probleme de rezolvat gravitau în jurul artei gravurii și topirii metalelor..." [1]. Era nevoie de

[1] Payson Usher. *History of Mechanical Inventions*, p. 240.

giuvaergii şi mulţi alţii pentru a aduna la un loc grupa de invenţii din care rezultă „tiparul". Povestea asta este atît de complexă, încît se pune întrebarea: „Ce a inventat Gutenberg?" Usher spune (p. 247): „Din nefericire, nu se poate da un răspuns clar, pentru că nu dispunem de un document competent al epocii asupra amănuntelor procesului de tipărire a primelor cărţi". Tot astfel, nici firma Ford nu dispune de un raport despre procesul concret de producţie a primelor sale automobile.

Cartea de faţă se preocupă de efectul noii tehnologii asupra societăţii de atunci, aşa precum istoriografii viitorului vor căuta să detecteze efectele radioului, ale cinematografului şi ale televiziunii în atitudinea oamenilor faţă de noile tipuri de spaţiu, ca, de pildă, faţă de automobilele mici. Lui Rabelais i s-a părut normal să compună un imn în cinstea cărţii tipărite, produsul „noului teasc de vin". Pasajul ce urmează, din controversata „carte a cincea" a operei sale, s-ar părea că este integral de Rabelais, în sensul celor spuse de mine despre metafora sa dominantă şi continuă, inspirată în întreaga ei concepţie de noua presă de tipar:

Butelcă sfîntă,
Ce porţi în tine
Marea minune,
Priveşte-n mine,
Şi-n taină-mi spune
Veştile bune,
Pe care smerit le aştept.
În pîntecul tău înţelept
Se ascunde nectarul în care
Bătrînul Bachus cel Mare
A spus adevărul cel drept.
În vinul ce curge-n pahare,
Urîta minciună lipseşte,
Iar arca lui Noe pluteşte
Departe de orice-ntristare.

Licoare cerească, vorbeşte !
Durerea din mine o răpune,
Zîmbeşte în cupele pline
Vin alb, ca şi roşu mă-ncîntă !
Butelcă sfîntă,
Ce porţi în tine
Marea minune,
Taina ţi-o spune,
Vino spre mine,
Vorbeşte şi cîntă ! [1]

Orice tehnologie inventată şi executată de om are capacitatea să-i amorţească conştiinţa în perioada primei sale asimilări

---

Că înţelepciunea şi ştiinţa ţîşneau din *teasc* era o metaforă curentă în secolul al XVI-lea. Cît de profund era ancorată cartea tipărită în cultura care a precedat-o rezultă clar din *The Fifteenth Century Book: the Scribes; the Printers; the Decorators* (Cartea veacului al cincisprezecelea: scribii, tipografii, ilustratorii) de Curt Bühler. Autorul vorbeşte de „numărul considerabil de manuscrise care au fost copiate după cărţi tipărite" şi care au ajuns pînă în zilele noastre; „de fapt, există o foarte mică diferenţă reală între manuscrisele secolului al XV-lea şi incunabule, şi cei ce studiază începuturile tiparului ar face bine să considere noua invenţie aşa cum au privit-o primii tipografi, pur şi simplu ca o nouă formă de scriere, în cazul acesta *artificialiter scribere* — a scrie artificial" (p. 16). „Trăsura fără cai"

[1] F. Rabelais, *op. cit.*, p. 611.

a cunoscut şi ea un timp, ca şi cartea tipărită, o asemenea poziţie ambiguă.

Informaţiile lui Bühler despre coexistenţa paşnică dintre scrib şi tipograf vor fi noi şi binevenite pentru mulţi cititori :

„Ce au devenit atunci copiştii de carte ? Ce s-a întîmplat, după ce s-a introdus presa tipografică, cu diferitele categorii de scriitori de lucrări literare care îşi practicau meseria înainte de 1450 ?
Se pare că copiştii profesionişti folosiţi înainte în marile *scriptoria* n-au făcut decît să-şi schimbe titlurile şi să devină caligrafi ; în orice caz, ei au continuat să-şi practice meseria veche de secole. Pe de o parte, nu trebuie uitat că aceştia lucrau mai ales, dacă nu exclusiv, pentru un sector de comenzi speciale şi de lux. Pe de altă parte, se poate constata, pe la sfîrşitul secolului al XV-lea — sau, chiar mai bine, în secolul al XVI-lea —, cum caligrafia s-a transformat într-o artă aplicată, sau, în cel mai rău caz, într-o distracţie. Se pare că nici *scriptoria* n-au putut concura cu tipografiile şi editurile create mai tîrziu. Foştii salariaţi ai atelierelor de copişti s-au bucurat de posibilităţi variate : fie se aciuiau pe lîngă clienţi bogaţi, fie deschideau cîte un mic atelier de comenzi speciale, fie deveneau scribi itineranţi (cei mai mulţi de origine germană sau olandeză), care cutreierau întreaga Europă în anii aceia, lucrînd chiar şi în Italia. Unii scribi s-au raliat la inamic şi au devenit ei înşişi tipografi, iar aceia dintre ei cărora norocul nu le-a zîmbit au renunţat la presa de tipar şi s-au întors la ocupaţia lor dintîi. Iată o dovadă convingătoare că un scrib, trăind la sfîrşitul secolului al XV-lea, tot îşi mai putea cîştiga existenţa cu pana lui“ (p. 26—27).

Usher ne-a făcut să vedem clar că mulţimea de evenimente şi tehnologii care s-au adunat în gîndirea şi epoca lui Gutenberg este destul de opacă. Nimeni nu poate spune astăzi măcar ce a inventat, de fapt, Gutenberg. După cum spune cu umor Joyce, noi trebuie „să ne scufundăm sau să nu atingem izvorul carte-

zian“ [1]. Abia în epoca noastră, oamenii au început să se întrebe „ce este o întreprindere ?“ B. J. Muller-Thym răspunde că este o maşină pentru fabricat bogăţie, urmaşa familiei ca unitate producătoare de bogăţii a epocilor preindustriale. G. T. Guilbaud, punînd întrebarea : „Ce este cibernetica ?“, invocă lucrările lui Jacques Lafitte, inginer şi arhitect (p. 9—10), şi scrie că, deşi astăzi nimeni nu se îndoieşte de „importanţa studierii maşinilor de dragul maşinilor“,

„...acum douăzeci de ani, cum sublinia Lafitte în cartea sa, ştiinţa maşinilor nu exista încă ! Elemente ale acestei ştiinţe se găseau răspîndite în lucrările constructorilor, în scrierile filozofilor şi ale sociologilor, în romane sau eseuri, dar nu se înjghebase încă nimic sistematic.
Construcţii organizate ale omului... acestea sînt maşinile noastre : de la cuţitul de piatră primitiv la strungul modern, de la colibă pînă la imobilul perfecţionat al timpurilor noastre moderne, de la abac la enorma maşină de calcul — cîtă varietate, ce dificultate pentru a sesiza caracterele comune şi a încerca o clasificare utilă ! Noţiunea de maşină este tot atît de greu de definit ca cea de organism viu ; un mare inginer a vorbit cîndva de o «zoologie artificială». Dar nu de definiţii şi clasificare avem cel mai mult nevoie.
Iată ce scrie Lafitte : «Pentru că noi sîntem creatorii maşinilor, de prea multe ori ne-am amăgit cu gîndul că ştim totul despre ele. Deşi studierea şi construirea maşinilor de tot felul datorează mult progreselor făcute în mecanică, fizică şi chimie, totuşi, mecanologia — ştiinţa maşinilor ca atare, ştiinţa construcţiilor organizate ale omului — nu este o ramură a acestor ştiinţe. Locul ei în ordinea disciplinelor ştiinţifice este în altă parte»“.

Ni se va părea din ce în ce mai straniu că oamenii au dorit să ştie atît de puţin despre lu-

---

[1] *Sink deep or touch not the Cartesian spring* — joc de cuvinte ambiguu ; *sink deep* — să ne scufundăm, dar *think deep* — să cugetăm profund ; *spring* — izvor, dar şi salt, resort, primăvară — *Nota trad.*

cruri cu care au muncit atîta. Poate că la asta se referea ironic Alexander Pope cînd scria:

„Un geniu va stăpîni doar o ştiinţă, atît de vastă este cunoaşterea şi atît de îngust spiritul uman".

El ştia bine că asta era formula Turnului Babel. În orice caz, odată cu tehnologia Gutenberg, intrăm în epoca „demarajului" maşinii. Principiul segmentării acţiunilor, funcţiilor şi a rolurilor a devenit în mod sistematic aplicabil oriunde voia omul. În fond, acest principiu este cel al cuantificării vizuale, descoperit la sfîrşitul evului mediu, după cum explică Clagett. Acest principiu de transpunere a categoriilor nevizuale, ca mişcarea şi energia, în termeni vizuali este însuşi principiul cunoaşterii „aplicate" oricînd şi oriunde. Tehnologia Gutenberg a extins acest principiu la scriere şi limbaj, precum şi la codificarea şi transmiterea oricărui fel de cunoştinţe.

Odată cu Gutenberg, Europa intră în faza tehnologică a progresului, fază în care schimbarea însăşi devine norma arhetipală a vieţii sociale

---

Într-o epocă care a descoperit această tehnică de translaţie ca mijloc al aplicării practice a cunoştinţelor era de aşteptat ca ea să apară pretutindeni ca o noutate conştient experimentată. Sir Philip Sidney, în *Defence of Poetry* (Apărarea poeziei), avea sentimentul că a descoperit un principiu esenţial. În timp ce filozoful ne învaţă principiile filozofice, iar istoricul le ilustrează, singur poetul pune totul

în slujba corectării voinței umane și a ridicării spiritului uman :

„Dar incomparabilul poet le face pe amîndouă : căci acel lucru despre care filozoful ne tot spune că trebuie să-l facem, iată, ni-l ilustrează printr-o imagine perfectă, întruchipată de o persoană presupusă a-l fi înfăptuit deja ; el leagă astfel noțiunea generală de un exemplu particular. Imagine perfectă, spun eu, căci ea înfățișează gîndului ceea ce filozoful a descris în cuvinte, care nici nu ating, nici nu pătrund, nici nu pun stăpînire pe suflet cu puterea pe care o au cuvintele poetului" [1].

O mai pregnantă transpunere în noul mod de asimilare apare într-o scrisoare a lui Descartes care a servit drept prefață la *Principes de Philosophie* : „Aș fi adăugat, de asemenea, un cuvînt introductiv privind modul de a citi această carte, și anume aș dori ca cititorul să o parcurgă întîi în întregime, ca un roman, fără a-și încorda atenția și fără a se opri asupra greutăților ce se pot întîlni, pentru a cunoaște în mare temele tratate de mine... Trebuie doar să însemne locurile unde va întîmpina greutăți și să continue citirea fără întrerupere pînă la capăt".

Îndrumările date de Descartes cititorilor săi reprezintă o recunoaștere explicită a schimbării în limbă și gîndire, rezultată din tipar. Anume nu mai este necesar, ca în filozofia orală, să se scruteze și să se verifice fiecare termen. De acum încolo, contextul ajunge.

Situația seamănă cu convorbirea a doi savanți din zilele noastre. Cînd unul întreabă : „Ce sens dai termenului «tribal» în legătură cu chestiunea aceasta ?", celălalt poate răspunde : „Citește articolul meu pe tema aceasta din ultimul număr al revistei..." În mod paradoxal, o atenție deosebită acordată nuanței precise a cuvîntului folosit este o trăsătură orală, și nu una scrisă. Cuvîntul tipărit este în-

[1] W. I. Bates. *Criticism : The major texts*, p. 89.

totdeauna însoţit de un context vizual mare. Dar dacă tiparul estompează subtilităţile verbale, el favorizează, în schimb, puternic uniformitatea ortografiei şi a semnificaţiilor, care prezintă un interes practic direct pentru editor şi public.

Tot astfel, o filozofie scrisă şi, în special, una tipărită va considera „certitudinea" obiectul principal al cunoaşterii, după cum un savant se poate bucura de credit, într-o cultură a tiparului, datorită preciziei sale, chiar dacă nu are nimic de spus. Dar paradoxul pasiunii pentru adevăr în cultura tiparului este că ea trebuie să procedeze prin metoda dubiului. Vom găsi multe asemenea paradoxuri în noua tehnologie, care face din fiecare cititor de carte centrul universului şi, totodată, a permis lui Copernic să-l împingă pe om la periferia cerurilor, izgonindu-l din centrul lumii fizice.

La fel de paradoxală este puterea tiparului de a-l instala pe cititor într-un univers subiectiv de libertate şi spontaneitate fără margini :

Mintea este pentru mine un regat
În care aflu o bucurie atît de perfectă
Că-ntrece orice altă bucurie
Pe care Domnul sau Natura mi le-a hărăzit.

Dar concomitent tiparul îl face pe cititor să-şi rînduiască viaţa şi acţiunile exterioare cu o rigoare şi corectitudine vizuale, pînă cînd aparenţa de virtute şi stabilitate se substituie tuturor motivelor interioare şi

Tenebrele închisorii se adună încet
Deasupra băiatului ce creşte.

Celebrul „A fi sau a nu fi" al lui Hamlet corespunde scolasticului *sic et non* al lui Abélard, transpus în noua cultură vizuală, unde capătă un sens contrar. În lumea orală a scolasticismului, *sic et non* este un mod de a afla sinuozităţile înseşi ale mişcărilor dialec-

tice ale minţii cercetătoare. El corespunde intuiţiei verbale a procesului poetic al lui Dante şi al lui *dolce stil nuovo*. Dar la Montaigne şi Descartes nu metoda interesează, ci rezultatul. Iar metoda opririi spiritului în instantanee, ceea ce Montaigne numeşte *la peinture de la pensée*, este ea însăşi metoda îndoielii. Hamlet prezintă două imagini, două *viziuni* ale lumii. Monologul lui este un punct de reorientare indispensabil între vechea cultură orală şi cea nouă, vizuală. El încheie cu recunoaşterea explicită a contrastului dintre vechi şi nou, opunînd „conştiinţa" şi „hotărîrea".

Astfel mişei pe toţi ne face gîndul,
Şi-astfel al hotărîrii proaspăt chip
Se gălbejeşte-n umbra cugetării,
Iar marile, înaltele avînturi
De-aceea îşi întoarnă strîmb şuvoiul
Şi numele de faptă-l pierd [1].

Aceasta este contradicţia pe care am găsit-o şi la Thomas Morus : „Filozofia voastră scolastică nu este deplasată într-o discuţie familiară între prieteni, dar ea nu-şi are locul în sfatul regilor, unde se discută şi se studiază probleme importante".

Hamlet repetă o dilemă curentă a epocii sale, aceea care opunea vechea abordare a problemelor conform „cîmpului" oral şi noua abordare vizuală a cunoaşterii aplicate sau „hotărîte". Iar „hotărîre" este clişeul sau termenul convenţional folosit de partizanii lui Machiavelli. Astfel, conflictul are loc între „conştiinţă" şi „hotărîre", nicidecum în sensul nostru, ci între o conştiinţă globală şi un punct de vedere pur personal. În zilele noastre, conflictul a fost inversat. Gîndirea individualistă, liberală, cu un înalt grad de cultură, este chinuită de presiunile ce o împing să devină colectivă. Liberalul cult este convins că toate adevăratele

---

[1] W. Shakespeare. *Hamlet*, act. III, sc. 1, traducere de Leon Leviţchi şi Dan Duţescu. — *Nota trad.*

valori sînt particulare, personale şi individuale. Acesta este mesajul alfabetizării. Şi, cu toate acestea, tehnologia electricităţii îi impune nevoia unei interdependenţe umane totale. Hamlet, pe de altă parte, vede avantajele responsabilităţii şi conştiinţei corporative în care fiecare om are *rolul său* şi nu priveşte lumea instalat în faţa propriei sale vizete sau din „punctul său de vedere". Oare nu este evident că există întotdeauna suficiente probleme de morală fără a se mai adopta o poziţie morală şi pe baze tehnologice?

„Punîndu-mi această întrebare acum cîţiva ani, mi-a apărut următorul aspect: cuvîntul tipărit fixează un moment al mişcării gîndirii. A citi ceva tipărit înseamnă a acţiona concomitent ca proiector şi public de film mintal. Cititorul ajunge să aibă un puternic sentiment de participare la mişcarea totală a spiritului în procesul de gîndire. Dar, în fond, nu «instantaneele» cuvîntului tipărit încurajează obişnuinţa gîndirii de a privi toate problemele mişcării şi schimbării de parcă ar fi segmente sau secţiuni stabile? Oare nu tiparul a inspirat o sută de procedee diferite, matematice şi analitice, pentru a explica şi controla schimbările în termeni neschimbători? N-am încercat noi să aplicăm aceste trăsături foarte statice tiparului însuşi şi n-am vorbit noi numai de efectele lui cantitative? Nu vorbim noi mai mult de puterea tiparului de a spori cunoştinţele şi a extinde cultura decît de efectele sale cele mai evidente asupra cuvîntului, dansului, picturii, percepţiei, poeziei, arhitecturii şi urbanismului?" [1]

Tiparul este faza extremă a culturii alfabetice, care, în primul rînd, îl detribalizează sau descolectivizează pe om. Tiparul ridică trăsăturile vizuale ale alfabetului fonetic pînă la cea mai înaltă intensitate a „definiţiei". Şi astfel, tiparul împinge puterea de individualizare a alfabetului fonetic mult mai departe decît a putut-o face cultura manuscrisului. Tiparul

---

[1] McLuhan. Printing and Social Change, în *Printing Progress: A Mid-Century Report*, The International Association of Printing House Craftsmen Inc. 1959.

este tehnologia individualismului. Dacă oamenii se vor hotărî să înlocuiască această tehnologie vizuală printr-o tehnologie electrică, individualismul se va schimba şi el. Dacă am protesta în numele moralei este ca şi cum am blestema un ferăstrău mecanic pentru că a tăiat un deget. Unii vor spune că n-au prevăzut consecinţele. Dar prostia nu este o problemă morală. Este o problemă, desigur, dar nu una morală, şi ar fi îmbucurător dacă am putea risipi ceva din ceaţa morală care învăluie tehnologiile noastre. Ar fi bine şi pentru morală.

În ce priveşte metoda îndoielii la Montaigne şi la Descartes, ea este inseparabilă, din punct de vedere tehnic, după cum vom vedea, de criteriul repetabilităţii în ştiinţă. Cititorul de texte tipărite percepe pîlpîiri alb-negre, regulate şi uniforme. Tiparul reprezintă momente imobile ale atitudinii mintale. Această pîlpîire alternantă este, de asemenea, însuşi modul de proiectare al îndoielii subiective şi al bîjbîielii periferice.

În Renaştere, cunoaşterea aplicată a trebuit să adopte forma transpunerii auditivului în termeni vizuali, a plasticului în forma retiniană

Descoperirile făcute de părintele Ong cu privire la Renaştere şi relatate de el în *Ramus: Method and the Decay of Dialogue* (Ramus: Metoda şi decăderea dialogului) — din care citez mai jos — şi în numeroase articole sînt de un interes direct pentru cine studiază efectele tehnologiei Gutenberg. Cercetările lui Ong privind rolul vizualizării în logica şi filozofia evului mediu tîrziu ne interesează în-

deaproape aici, deoarece vizualizarea şi cuantificarea sînt foarte asemănătoare. Am văzut mai înainte că umaniştii medievali considerau glosele, anluminurile şi formele arhitecturale ca ajutoare ale memoriei. Dealtfel, dialecticienii medievali au continuat să-şi ţină cursurile orale pînă tîrziu în secolul al XVI-lea :

„Inventarea tiparului a dus la o utilizare spaţială a cuvintelor şi a dat un nou elan tendinţei de a trata logica sau dialectica în mod cantitativ, o tendinţă care se manifestase de mult la profesorii medievali de «arte libere»... Tendinţa manipulării cantitative sau cvasi-cantitative a logicii, de a se dizolva în procedee mnemotehnice, este o caracteristică importantă a ramismului“ (p. XV).

Cultura manuscrisului nu a putut reproduce cunoştinţele vizuale pe scară largă şi era mai puţin tentată să caute mijloace de reducere a proceselor nevizuale de gîndire la diagrame. Dar, chiar şi aşa, exista o presiune continuă în scolastica tîrzie pentru a aduce limbajul la o formă simplificată de cifrare matematică şi neutră. „Nominaliştii“ erau cei care s-au specializat în tratatele logice ale lui Petru Spaniolul. Cuvintele sale introductive la *Summulae* sună, precum observă Ong (p. 60), într-un fel care ar putea fi familiar oricărei epoci de la Cicero la Emerson : „Dialectica este arta artelor şi ştiinţa ştiinţelor şi dă accesul la principiile tuturor materiilor din program. Căci numai dialectica dezbate cu probabilitate principiile tuturor celorlalte arte şi astfel dialectica trebuie să fie prima ştiinţă studiată“. Umaniştii s-au plîns amarnic, mai ales după ce tiparul a extins hotarele literaturii, că şcolarii sînt nevoiţi să parcurgă diviziunile şi distincţiile enunţate de Petru Spaniolul.

Esenţialul în toate acestea este că tendinţa de a lucra spaţial şi geometric cu cuvintele

şi cu logica, utilă în arta memorizării, duce la un impas în filozofie. Lipsea sistemul de simboluri matematice pe care ni l-am creat astăzi. Dar această tendinţă a contribuit direct la apariţia spiritului de cuantificare, care se exprima în mecanizarea scrierii şi în fenomenul manifestat cu mult înainte de Gutenberg, „progresul cuantificării în logica medievală fiind una din principalele diferenţe dintre ea şi logica aristotelică anterioară“ (p. 72). Iar cuantificarea înseamnă traducerea unor relaţii şi realităţi nevizuale în termeni vizuali, un procedeu inerent alfabetului fonetic, după cum s-a arătat anterior. Dar Ramus, în secolul al XVI-lea, nu se mai mulţumeşte să întocmească arbori şi scheme de cunoştinţe :

„Căci în miezul iniţiativei ramiste se află tendinţa de a înghesui cuvintele înseşi, mai curînd decît alte reprezentări, în tipare geometrice simple. Cuvintele sînt considerate recalcitrante, întrucît derivă dintr-o lume de sunete, voci, strigăte ; ambiţia ramiştilor era de a neutraliza această legătură, prelucrînd ceea ce este în sine nespaţial pentru a-l reduce la spaţiu în modul cel mai drastic posibil. Prelucrarea spaţială a sunetului cu ajutorul alfabetului nu este suficientă. Înseşi cuvintele tipărite sau scrise trebuie desfăşurate în relaţii spaţiale, iar schemele obţinute trebuie considerate ca o cheie a semnificaţiei lor“ (p. 89—90).

Confruntat cu numeroasele legături dintre Ramus şi „ştiinţele aplicate“, părintele Ong a publicat articolul *Ramist Method and the Commercial Mind* (Metoda ramistă şi spiritul comercial) [1], un admirabil studiu al obsesiei cuantificării în perioada Renaşterii :

„Una din enigmele nerezolvate în legătură cu Pierre Ramus şi discipolii săi este extraordinara răspîndire a lucrărilor lor în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea. Ca-

---

[1] *Studies in the Renaissance*, vol. VIII, 1961, p. 155—172.

lea principală a acestei difuzări este binecunoscută de la apariţia lucrării lui Waddington, *Ramus*, în 1855. Ea s-a făcut, în primul rînd, prin grupele de burghezi protestanţi, negustori şi meseriaşi, mai mult sau mai puţin influenţaţi de calvinism. Aceste grupe existau nu numai în Franţa, patria lui Ramus, dar mai ales în Germania, Elveţia, Ţările de Jos, Anglia, Scoţia, Scandinavia şi Noua Anglie. Lucrarea lui Perry Miller *The New England Mind: the Seventeenth Century* (Gîndirea în Noua Anglie: secolul al şaptesprezecelea) este cel mai amplu studiu despre ramism care circula în una din aceste grupe. Grupele acestea îşi croiau drum spre poziţii sociale mai influente şi se dezvoltau din punct de vedere intelectual, iar ramismul le atrăgea pe măsură ce ele se ridicau. Astfel, operele lui Ramus s-au bucurat de o deosebită trecere nu în cercurile intelectuale cele mai rafinate, ci mai curînd în şcolile elementare şi secundare sau în zona de tangenţă dintre învăţămîntul mediu şi cel superior..."

Ceea ce-i important să se înţeleagă aici este că cheia pentru orice cunoaştere *aplicată* o constituie traducerea unui complex de relaţii în termeni vizuali expliciţi. Alfabetul însuşi, aplicat cuvîntului rostit în ansamblul lui, redă vorbirea într-un cod vizual, care poate fi răspîndit uniform şi transportat. Tiparul a dat intensitate acestui proces latent, care a constituit un impuls virtual al dezvoltării în domeniul educaţiei şi al economiei.

Ramus, stimulat de întregul avînt scolastic, l-a putut traduce într-un „umanism vizual al noii clase de negustori". Modelele spaţiale promovate de Ramus erau atît de simple şi de grosolane, încît nici o minte cultă şi nici o persoană sensibilă la problemele limbajului nu se puteau interesa de ele. Dar tocmai această grosolănie avea să-i asigure succesul printre autodidacţi şi în clasa negustorilor. Cît de mare era această categorie în noul public cititor ne demonstrează L. B. Wright în ampla

lucrare intitulată *Middle-Class Culture in Elizabethan England* (Cultura claselor de mijloc în Anglia elisabetană).

Tipografia a tins să transforme limbajul dintr-un mijloc de percepţie şi explorare într-un bun de consum transportabil

Nu numai Ramus, ci întregul corp al umaniştilor au pus accentul pe utilitate şi practică. De la sofişti pînă la Cicero, învăţarea retoricii şi arta oratoriei au fost considerate calea spre putere şi posturi de răspundere. Programul ciceronian de cunoştinţe enciclopedice în arte şi ştiinţe a reapărut odată cu tiparul. Scolastica, bazată în special pe dialog, a cedat locul unui program mai amplu de studiere a limbilor şi a literaturii, pentru educarea curteanului, a guvernatorului şi a principelui. Ceea ce noi am ajuns să considerăm un program de studiu de un rafinament imposibil, cuprinzînd autori, limbi şi istorie, era considerat în perioada Renaşterii necesar pentru omul de stat, pe de o parte, ca şi pentru studierea Scripturilor, pe de alta. Shakespeare ni-l prezintă pe Henric al V-lea îmbinîndu-le pe amîndouă :

> Cînd îl auzi vorbind de cele sfinte,
> Te minunezi, dorind în sinea ta
> Ca regele să intre-n preoţie.
> Auzi-l chibzuind de cele obşteşti,
> Ai zice c-a învăţat de acestea numai.
> Ascultă-l cînd vorbeşte de războaie,
> Şi-auzi cum o cumplită bătălie
> Ţi-o povesteşte parc-ar fi un cîntec.

Întreabă-l de orice tîlc politicesc,
Va şti gordianul nod să ţi-l dezlege
La fel de lesne ca pe-o jartieră.
Că vîntul chiar, ştrengarul răsfăţat,
Se astîmpără cînd regele vorbeşte,
Şi-uimirea mută farmecă auzul
Acelor ce-i sorb mierea cuvîntării.
Că numai arta şi trăirea vieţii
I-au fost desigur dascălii ştiinţei,
Şi-i de mirare cum măria-sa,
Ce se deda plăcerilor deşarte,
Şi-a însuşit-o cu ai săi tovarăşi
Nerozi şi bădărani şi făr' de carte.
Cu viaţa-i de desfrîu, ospăţ şi jocuri,
N-a fost văzut nicicînd la învăţătură,
Retras din lume sau însingurat,
Departe de petreceri şi de larmă [1].

Simţul practic pe care îl stimulează ramismul era mai nemijlocit legat de cifre decît de litere: „Deşi Adam Smith ataca noul sistem, îşi dădea, totuşi, seama de avantajele lui. Îl considera ca un element al extinderii sistemului de preţuri care înlăturase sistemul feudal şi dusese la descoperirea Lumii Noi..." [2].

Innis scrie aici despre „puterea de penetraţie a sistemului de preţuri", înţelegînd puterea de a transpune un ansamblu de funcţii într-un mod şi un limbaj nou. Ordinea feudală se baza pe cultura orală şi pe un sistem autarhic, fără periferii, după cum ne-a arătat Pirenne mai înainte. Această structură a fost transpusă prin mijloace vizuale, cantitative, în mari sisteme cu centru şi periferie de tip naţionalist-mercantil, proces puternic favorizat de tipar. Este interesant de văzut cu ce ochi a privit Adam Smith acest proces de transformare radicală care avusese loc în timpul războiului

[1] W. Shakespeare. *Henric al V-lea*, act. I, sc. 1, traducere de Ion Vinea.

[2] Harold Innis. *Essays in Canadian Economic History*, p. 253.

civil englez. Tocmai atunci procesul era pe punctul de a se produce în Franța:

„O revoluție de cea mai mare importanță pentru fericirea publică a fost astfel realizată de două categorii diferite de oameni, care nu aveau nici cea mai mică intenție de a servi binele public. Satisfacerea vanității celei mai copilăroase a fost singurul mobil al marilor proprietari. Negustorii și meseriașii, mai puțin ridicoli, au acționat numai din punctul de vedere al propriilor lor interese și conform principiilor lor de boccegii, de a scoate un ban de oriunde se poate. Nici unii, nici alții n-au avut cunoștință și n-au prevăzut această mare revoluție, pe care nebunia unora și hărnicia celorlalți au pregătit-o treptat. Astfel, în cea mai mare parte a Europei, comerțul și manufacturile orașelor, în loc să fie efectul, au fost cauza și prilejul propășirii și valorificării pămîntului" [1].

Revoluția franceză, pregătită îndelung de influența omogenizatoare a tiparului, după cum ne va arăta de Tocqueville, a urmat modelul raționamentelor ramiste, care, după cum subliniază Ong, „în timp ce rareori pretind să servească drept instrument de discuție, manifestă adesea o preocupare vie pentru simplificări":

„Hooykaas se interesează mai puțin de ceea ce spune Ramus despre «inducție» decît de entuziasmul lui pentru *usus*, adică exercițiile și practica din clasă, pentru a stabili legătura dintre scopurile și metodele educative ale lui Ramus și cultura burgheză. Ruptura cu vechile practici, efectuată atît de burghezi în general, cît și de ramiști în special, consta mai curînd în interesul față de activitatea școlarilor decît față de ceea ce noi am numi astăzi experimentare sau «inducție». Aceste argumente ale lui Hooykaas sînt valabile și conforme unor tendințe recente ale gîndirii de a discerne o anumită fertilitate intelectuală în îmbinarea mentalității meseriașilor cu cea a lumii academice în cursul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea" [2].

---

[1] Citat de Harold Innis în lucrarea sa la p. 254.
[2] *Ramist Method and the Commercial Mind*, p. 159.

Ong se referă aici la un fapt esenţial al culturii tiparului. Cărţile tipărite, primul articol de producţie de masă, uniform şi repetabil din lume, au furnizat pentru secolul al XVI-lea şi cele următoare nenumărate paradigme pentru o cultură de consum uniformă. Shakespeare se referă adesea la acest fapt în *Regele Ioan :*

...acest domn
Spăşit la chip, linguşitor : Folosul.
Folosul, povîrniş al lumii ! Lumea
E de la sine bine cumpănită,
Făcută a se-ntoarce lin pe loc,
Pîn-ce această nadă, acest ponor
Plecat spre rău, această lunecare,
Folosul, o răzneşte de-orice cumpăt,
Pe-orice făgaş, plan, cale, năzuinţă
Şi-acest ponor, Folosul, acest lotru,
Acest mehenghi, acest cuvînt a toate
Prefăcător, făcu pe Francia
Cea fluşturatecă a-şi trage ajutorul
La care se legase, într-un război
Cinstit şi lămurit, în schimbul unei
Prea josnice şi rău tocmite păci.
Dar pentru ce batjocoresc Folosul ?
Fiindcă pîn-acum nu mi-a slujit ?
Nici c-aş avea putere-a-nchide palma
Cînd îngerii lui galbeni ar veni
Să mi se închine. Însă mîna mea,
Ca una, pîn-acum neispitită,
Ca biet calicu-şi rîde de bogat,
Aşa, cît timp voi fi sărac, voi rîde
Spunînd că nu-i păcat ca bogătatea ;
Bogat fiind, voi spune cu tărie
Că nu-i păcat ca neagra sărăcie.
Cînd regii legămintele îşi sfîşie,
De dragul tău, Foloase, Slavă ţie ![1]

---

[1] W. Shakespeare. *Regele Ioan,* act. II, sc. 1, traducere de Dan Botta.

Tiparul nu este numai o tehnologie, ci el însuşi este un izvor de materie primă sau o materie primă, ca bumbacul, lemnul sau radioul ; ca orice materie primă, el structurează nu numai raporturile intersenzoriale ale individului, ci şi modelele interdependenţei colective

---

Tiparul a transformat, într-un anumit sens, dialogul dintr-un schimb de păreri într-o informaţie „împachetată", o marfă portabilă. El a dat limbajului şi percepţiei umane o înclinaţie sau tendinţă pe care Shakespeare le prezintă aici drept „Folos". Cum putea face altfel ? El a creat sistemul de preţuri. Căci înainte ca mărfurile să devină uniforme şi repetabile, preţul unui articol depindea de tocmeală şi învoială. Uniformitatea şi repetabilitatea cărţii nu au creat numai pieţele moderne şi sistemul de preţuri, legate inseparabil de alfabetizare şi industrie. Lewis Mumford scrie în *Sticks and Stones* (Beţe şi pietre), p. 41—42 :

„În *Notre Dame*, Victor Hugo spune că tiparniţa a distrus arhitectura, care pînă atunci fusese cronica în piatră a omenirii. Dar adevărata faptă rea a tiparniţei n-a fost că a lipsit arhitectura de valorile literare, ci că a făcut arhitectura să-şi tragă propria ei valoare din literatură. Odată cu Renaşterea, marea deosebire modernă dintre alfabetizaţi şi nealfabetizaţi s-a extins chiar şi asupra clădirilor ; meşterul zidar, care îşi cunoştea pietrele, calfele, uneltele şi tradiţiile artei sale, a cedat locul arhitectului, care îl studiase pe Palladio, Vignola şi Vitruvius. Arhitectura, în loc să se străduie să lase amprenta unui gînd inspirat pe suprafeţele clădirii, a devenit o simplă chestiune de precizie gramaticală şi de pronunţie, iar arhitectura secolului al XVII-lea, care s-a revoltat împotriva acestui regim,

creînd barocul, şi-a aflat locul numai în parcurile şi teatrele principilor..."

Mumford, care în tinereţe a fost un discipol al biologului scoţian Patrick Gaddes, ne-a dat întotdeauna exemple din istoria culturii pentru a ne arăta cît de inutile şi ingrate sînt metodele specialistului, care nu vrea să recunoască nici un fel de corelaţii şi raportări : „Datorită cărţii, întreaga arhitectură a secolului al XVIII-lea, de la St. Petersburg pînă la Philadelphia, ne pare zămislită de aceeaşi minte" (p. 43).

Tiparul era el însuşi o marfă, o nouă resursă naturală, care ne arăta, de asemenea, cum să exploatăm toate celelalte resurse, inclusiv pe noi înşine. Mijloacele de comunicare de masă ca materii prime sau resurse naturale constituie tema ultimei lucrări a lui Harold Innis. Lucrările sale anterioare se referă la resurse în sensul obişnuit. Ajuns la maturitate, el a descoperit că mijloacele tehnologice cum sînt scrisul, papirusul, radioul, fotogravura şi altele asemănătoare reprezintă ele înseşi o bogăţie [1].

Fără o tehnologie tinzînd să prelucreze experienţa în mod omogen, o societate nu poate face mari progrese în supunerea forţelor naturale şi nici chiar în organizarea efortului uman. *Podul de pe rîul Kwai* tratează această temă la modul ironic. Colonelul japonez budist nu posedă tehnica necesară ca să poată îndeplini sarcina. Colonelul britanic întocmeşte diagrame şi repartizează sarcinile într-o clipită. Desigur că el nu are un scop anume. Tehnica este modul lui de viaţă. El trăieşte strict conform literei Convenţiei de la Geneva. Francezilor, cu tradiţia lor orală, filmul le-a părut comic, spectatorii englezi şi americani l-au găsit profund, subtil şi greu de înţeles.

---

[1] Vezi H. M. McLuhan. *The Effects of the Improvements of Communication Media*, în *Journal of Economic History*, dec. 1960, p. 566—575.

În lucrarea sa *Two-Edged Sword* (Sabia cu două tăişuri), John L. McKenzie arată (p. 13) cum în secolul al XX-lea studiul Bibliei a abandonat concepţia structurii lineare şi omogene a naraţiunii biblice :

„Stăpînirea şi folosirea forţelor naturale aşa cum se practică în ziua de astăzi nu erau cunoscute ebreilor, şi nici cea mai dezlănţuită fantezie nu-şi putea imagina aşa ceva... Vechii ebrei erau prefilozofici : cele mai simple modele de gîndire modernă le erau necunoscute. Logica, ca formă de disciplină mintală, le lipsea. Limba lor era limba unor oameni simpli, care percep mai curînd mişcarea şi acţiunea decît realitatea statică, iar aceasta din urmă o vedeau mai curînd ca ceva concret decît ca ceva abstract".

În lumea noastră de jurişti, cuvintele au fost reduse cu grijă la entităţi omogene pentru a putea fi folosite. Dacă li s-ar reda ceva din graţia sau viaţa pe care în mod firesc o aveau, ele n-ar mai putea îndeplini funcţia aceasta practică.

„Am arătat că teoria pe care v-o propun se bazează pe o calitate naturală a cuvintelor înseşi. Să-mi fie permis să enunţ dogmatic această teorie de interpretare, înainte de a întoarce foaia, pentru a arăta că ea este conformă cu practica însăşi a redactării juridice.

În limbajul juridic — nu mă refer decît la acesta —, cuvintele sînt simple delegări de autoritate, prin care se permite altora să le aplice anumitor obiecte sau fapte particulare. Singurul sens al cuvîntului sens, aşa cum îl folosesc, este o aplicare la un caz particular. Şi cu cît cuvintele sînt mai neprecise, cu atît mai mare este delegarea, pur şi simplu pentru că astfel ele pot fi sau nu aplicate în mai multe cazuri particulare. Aceasta este singura caracteristică importantă a cuvintelor în redactarea sau interpretarea juridică.

De aceea, cuvintele nu înseamnă ceea ce autorul a vrut ca ele să însemne, sau ce sens a sperat, în mod rezonabil sau nu, că le vor da alţii. Ele au, în primul rînd, semnificaţia pe care vrea să le-o dea persoana

căreia îi sînt adresate. Semnificația lor este orice obiect sau fapt căruia îi sînt atribuite de destinatar sau căruia destinatarul manifestă dorința să le atribuie. Semnificația cuvintelor în documente juridice nu trebuie căutată la autorul sau autorii documentelor, la părțile contractante, la autorii de testamente sau la legislatori, ci în faptele și purtările pe care le adoptă persoanele cărora le sînt adresate pentru a le pune în practică. Aici începe semnificația lor.
În al doilea rînd, dar numai în al doilea rînd, un document juridic este adresat și tribunalelor. Și aceasta este o delegare, o delegare a unei alte autorități de a decide nu asupra semnificației cuvîntului, ci dacă destinatarul direct are dreptul să le dea semnificația pe care le-a dat-o sau pe care intenționează să le-o dea. Cu alte cuvinte, tribunalul nu-și pune problema dacă a dat cuvintelor o semnificație justă, ci dacă cuvintele permit sau nu semnificația care le-a fost dată".

Ceea ce Curtis a perceput atît de corect cu privire la natura terminologiei aplicate interesează, de asemenea, populațiile, civile sau militare. Dacă n-ar fi tratată uniform, delegarea de funcții și îndatoriri ar deveni cu totul imposibilă și astfel n-ar mai putea exista grupări naționale centralizate, ca cele care au apărut după inventarea tiparului. Fără o acțiune uniformizatoare de alfabetizare nu poate exista piață sau sistem de prețuri, ceea ce ar obliga țările „înapoiate" să rămînă în „comuna primitivă" sau tribalism. Încă nu se cunoaște un mijloc de instaurare a unui sistem de prețuri și de distribuire ca al nostru acolo unde alfabetizarea n-a avut efecte profunde și prelungite. Noi devenim însă repede conștienți de aceste fapte pe măsură ce intrăm în era electronică. Deoarece telegraful, radioul și televiziunea nu au o influență omogenizatoare asupra culturilor de formațiune tipografică și ne ajută să înțelegem mai ușor culturile netipografice.

Pasiunea măsurătorii exacte a început să domine Renașterea

După cum părintele Ong ne-a ajutat, cu lucrarea sa despre Ramus, să înțelegem strania similitudine, în ce privește stilul și motivația, dintre logicienii medievali și negustorii Renașterii, tot astfel John U. Nef ne arată relația dintre știința și comerțul acestei epoci. Lucrarea sa *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (Fundamentul cultural al civilizației industriale) este un studiu al cuantificării, în special al pătrunderii ei în lumea comerțului.

Spiritul unei riguroase separări și transferări a funcțiilor prin accentuarea cantității vizuale obsedase ultima perioadă a scolasticii și contribuise, după cum am văzut, la mecanizarea meseriei de copist. Cursa dihotomiilor și diviziunilor începută de scolastici a trecut, după cum arată Nef, în matematici și în știință (p. 4—5) :

„Separarea efectivă a științei de credință, de etică și de artă, atît de caracteristică epocii noastre, stă la rădăcina lumii industrializate în care trăim. Într-o scrisoare destinată lui Fermat și pe care a trimis-o părintelui Mersenne în 1637, Descartes observă că marele matematician din Toulouse pare să creadă «că, spunînd că un lucru este ușor de crezut, vreau să spun doar că este probabil. Dar aceasta este departe de poziția mea : eu consider tot ceea ce nu este decît probabil ca aproape fals...» O astfel de poziție a dus la admiterea ca adevărat numai a ceea ce este verificabil în mod palpabil și, într-o măsură din ce în ce mai mare, într-o formă măsurabilă, sau în termenii unor demonstrații matematice, care pornesc de la propoziții izolate în mod artificial de experiența reală a vieții. Deoarece este imposibil — lucru de care Pascal pare să fi fost primul care și-a dat seama — de a

oferi dovezi tot atît de palpabile şi de a obţine acelaşi consens în materie de credinţă, morală sau frumuseţe, adevărurile religiei, filozofiei morale şi artei au ajuns să fie tratate ca subiecte ce ţin mai curînd de părerea personală decît de cunoaşterea generală. Contribuţia lor la lumea contemporană este *indirectă*, dar din acest motiv nu în mod necesar inferioară contribuţiei ştiinţei".

Separarea artificială a modurilor mintale în interesul omogenităţii îi conferea lui Descartes şi epocii sale un sentiment de certitudine. Un secol de difuzare tot mai rapidă a informaţiei, datorită tiparului, a creat noi sensibilităţi. Iată ce spune Nef (p. 8) :

„În cursul sutei de ani care a urmat morţii lui Rabelais, survenită în 1553, numeroase indicaţii dovedesc că măsurarea exactă a timpului, a cantităţilor şi a distanţelor a început să prezinte un interes crescînd pentru bărbaţi şi femei, atît în viaţa lor personală, cît şi în cea publică. Unul din exemplele cele mai impresionante ale acestei noi preocupări pentru precizie ni-l oferă acţiunea întreprinsă de Biserica de la Roma de a pune la punct un calendar mai exact. În tot timpul evului mediu, mijloacele cu care popoarele creştine au măsurat trecerea timpului se întemeiau pe calculele făcute înainte de căderea Imperiului roman. Calendarul iulian, revizuit în anul 325 al erei noastre, mai era încă folosit pe vremea lui Rabelais".

Dezvoltarea statisticilor a permis izolarea economiei de ansamblul edificiului social al secolului al XVI-lea :

„În intervalul de aproximativ optzeci de ani care a urmat, europenii s-au străduit să realizeze un mai înalt grad de precizie cantitativă în numeroase domenii. Unii dintre ei acordau o importanţă nouă acumulării de statistici, şi mai ales de statistici privind rate de creştere, ca ghid pentru orientarea politicii economice, tocmai în perioada în care, cu Bodin, Malynes, Laffemas, Montchretien şi Mun, economicul şi-a făcut pentru prima oară apariţia ca ramură distinctă a cercetării speculative, independentă atît de economia domestică,

preocuparea fiecăruia dintre noi în viața sa activă de zi cu zi, cît și de filozofia morală, preocuparea noastră a tuturor pentru conducerea vieții noastre interioare“ (p. 10).

Europa împinsese vizualizarea măsurii și a cuantificării vieții destul de departe, astfel încît „ajunsese să ocupe, pentru prima oară, un loc deosebit de Orientul Apropiat, cît și de Orientul Îndepărtat“. Cu alte cuvinte, în condițiile manuscrisului, Europa nu era foarte net diferită de Orient, ce avea, de asemenea, o cultură a manuscrisului.

Dacă ne întoarcem acum de la Nef la Ong, care confirmă această nouă pasiune pentru cantitate și măsură, aflăm că „metoda ramistă răspundea, în primul rînd, unei dorinți de ordine, nu de experimentare. Ramus adoptă ceea ce s-ar putea numi o metodă de inventariere în abordarea gîndirii logice“ [1].

Faptul că noile clase comerciale au adoptat această metodă de inventariere poate fi dovedit în fel și chip. Caracterul său nou și straniu provoca ilaritate pe scenele elisabetane. Personajul Sir Politick Ar-fi din *Volpone* al lui Ben Jonson este un Machiavelli-ucenic, și Jonson leagă în mod firesc noua artă politică de noile tehnici vizuale de observare și de organizare a acțiunii :

De unde !
Cunosc doar lucrurile-n general.
Îmi place să observ. Trăiesc retras
De aprigul șuvoi al vieții, totuși
'Mi-nsemn făgașul întîmplărilor
Spre folosința-mi proprie, știind
Că e-n reflux o țară sau în flux.

La Veneția, Sir Politick îl întreabă pe Peregrine :

Cum, ai plecat din țară făr-să știi
Cum trebui' să se poarte-un călător ?

---

[1] Walter Ong. *Ramist Method and the Commercial Mind,* p. 165.

Per. Ba da, am învăţat cîte ceva
Din cartea de gramatică vulgară
Pe care mi-a vîndut-o italianul
Ce m-a-nvăţat să-ndrug o vorbă, două.

Mai departe, în actul IV, Sir Politick îi face lui Peregrine un mic inventar :

Sir P. Plătite-n cepe, astea vor costa
Ca la treizeci de livre.
Per. Sau, în bani,
O liră douăzeci de şilingi !
Sir P. Afară de canale. Mai întîi
Aduc corabia-ntre doi pereţi
(Să-i construiască statul, nu ?) — pe unul
Îndes într-o prelată cepele
Tăiate-n jumătate ; celălalt
E plin de ambrazuri în care pătrund
Mai multe capete de foale. Buun !
Mişc foalele cu ajutorul apei
— Dealtfel, lucrul cel mai lesnicios —
Iar ceapa care-atrage molima,
În chip firesc, în timp ce foalele
Pompează aerul spre marinari,
Arată-ndată dac-aceştia sînt
Sau nu bolnavi, după culoarea feţei.
De nu şi-o schimbă, n-au nici un cusur !
Se află, dar, că nu-i nimic.
Per. Da, da.
Sir P. Păcat că nu am însemnările.
Per. Şi mie-mi pare rău, dar nu-i nimic
Te-am urmărit.
Sir P. De-aş fi un trădător,
Ţi-aş arăta cum este cu putinţă
Să vînd această ţară turcilor,
În ciuda galioanelor, în ciuda...
Per. Te rog, sir Pol.
Sir P. Dar nu le am la mine.
Per. De asta mă temeam. Nu-s astea, sir ?
Sir. P. Acesta e jurnalul meu în care
Însemn cu grijă, zilnic, tot ce fac.

Per. Te rog, sir, să vedem. Ce-ai scris? *Notandum*
Un şobolan mi-a ros nădragii, însă
Mi-am pus altă pereche. Am aruncat
Trei boabe de fasole peste prag
Şi-apoi m-am dus. *Item*, am cumpărat
Trei scobitori, rupînd una pe loc
În timp ce discutam cu-n negustor,
Un olandez, despre *ragion del stato*
Pe urmă am plătit un *moccinigo*
Cu-i mi-a cîrpit ciorapii de mătase.
Pe drum am tîrguit nişte scrumbii
Şi-n piaţa lui San-Marco-am urinat
Da bine le-ai mai ticluit!
Sir P. Nu-mi scapă
Nimic din ce fac: le-nsemn pe toate
Per. E înţelept.
Sir P. Citeşte mai departe

Aceasta explică şi de ce Sam Pepys a ţinut exact un astfel de jurnal vreo cincizeci de ani mai tîrziu. Pentru un negustor cu aspiraţii machiavelice era un fel de a se antrena la observare şi precizie. Publicul elisabetan, ascultînd apologia lui Iago din prima scenă din *Othello,* îl va fi etichetat de îndată ca fiind un escroc de tipul lui Politick Ar-fi:

O, fii pe pace, domnul meu;
Mă ţin de el, dar mă slujesc printr-însul.
Nu sîntem toţi stăpîni, nici toţi stăpînii-s
Slujiţi cinstit. Mai sînt slugoi smeriţi
Ce-şi îndrăgesc atît de mult robia,
Că, -ntocmai ca măgarul la stăpîn,
Îşi dau şi viaţa, numai pentru hrană,
Iar cînd îmbătrînesc, sînt daţi afară.
Aceşti mişei de treabă-s buni de bici.
Dar alţii par icoana datoriei
Şi-şi poartă totuşi grija, se-află-n treabă
Cît timp stăpînii-i văd, şi-şi fac un rost
Pe seama lor. Iar cînd s-au procopsit,
Ridică fruntea... Aceşti băieţi au suflet,
Şi mă socot ca unul dintr-ai lor.
Căci, domnul meu, e tot atît de sigur
Cum e că eşti Rodrig că, de-aş fi maur,

N-aş vrea să fiu Iago. De-l urmez,
Nu mă slujesc decît pe mine însumi.
Mi-e martor cerul, nu din datorie,
Nici din iubire stau pe lîngă el,
Ci mă prefac doar pentru scopul meu ;
Cînd ale mele fapte ar da pe faţă
Ascunsul chip al sufletului meu,
Pot să-mi arăt şi inima în palmă
Să ciugulească ciorile din ea !
Căci eu nu sînt ceea ce par a fi [1].

Ruptura provocată de tipar între spirit şi inimă este trauma de care suferă Europa de la Machiavelli pînă în ziua de azi

---

La apariţia lor, tiparul şi izolarea vizualităţii frapau prin ciudăţenia lor : ele păreau să creeze o ipocrizie grotescă sau o ruptură între spirit şi inimă. Este interesant de văzut cum apărea unui irlandez şi unui englez aceeaşi ruptură două sute de ani mai tîrziu, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Iată-l pe Edmund Burke, gaelul sentimental, reflectînd asupra spiritului de inventariere şi calcul în *Reflections on the Revolution in France* (Reflecţii asupra revoluţiei în Franţa) :

„Au trecut şaisprezece sau şaptesprezece ani de cînd am văzut-o pe regina Franţei, pe atunci soţia delfinului, la Versailles, şi fără îndoială că n-a mai fost pe acest pămînt, pe care ea mai mult plutea decît umbla, viziune mai fermecătoare. Am văzut-o tocmai cînd răsărea deasupra orizontului, înfrumuseţînd şi luminînd înaltele sfere în care începuse să se mişte — strălucitoare ca Luceafărul, plină de viaţă, splendoare şi

[1] W. Shakespeare. *Othello*, act. I, sc. 1, traducere de Ion Vinea.

bucurie. Oh ! ce revoluţie ! Şi ce inimă trebuie să am ca să pot contempla fără emoţie această înălţare şi această cădere ! Nici nu puteam visa că ea, care cumula pe lîngă drepturile de a fi venerată şi pe acelea de a fi iubită de la distanţă cu entuziasm şi respect, că ea va fi vreodată nevoită să posede în adîncul firii sale un puternic antidot împotriva oprobriului ; nici prin vis nu-mi puteam închipui că voi trăi să văd asemenea nenorociri abătîndu-se asupra ei, în mijlocul unei naţiuni de bărbaţi de onoare, al unei naţiuni de bravi şi de cavaleri. Credeam că zece mii de săbii vor ţîşni din tecile lor să răzbune chiar şi o privire insultătoare. Dar veacul cavalerismului a apus. I-a luat locul cel al sofiştilor, economiştilor şi calculatorilor, iar gloria Europei s-a stins pentru totdeauna. Nicicînd nu vom mai vedea acea generoasă loialitate faţă de rang şi sex, acea mîndră supunere, acea demnă ascultare, acea subordonare care păstra vie, chiar şi în servitute, spiritul şi pasiunea de libertate. Această graţie inestimabilă a vieţii, această apărare spontană a naţiunilor, sursa curajului bărbătesc şi a acţiunilor eroice, a pierit ! A pierit şi acea sensibilitate a principiilor, acea castitate a onoarei care resimţea o pată ca o rană, care inspira curaj, potolind, totodată, cruzimea, care înnobila tot ceea ce atingea şi care micşora la jumătate oroarea viciului, luîndu-i grosolănia".

Şi iată-l acum pe William Cobbett, anglo-saxonul rece, care notează în *A Year's Residence in America* (1795) (Un an în America) uimirea sa în faţa noului tip de oameni creat acolo de cultura tiparului :

„356. Sînt foarte puţini oameni cu adevărat *ignoranţi* în America, printre cei născuţi acolo. Fiecare fermier este mai mult sau mai puţin un *cititor*. Nu există *accent local şi nici dialecte provinciale.* Nu există o clasă ca aceea pe care francezii o numesc *ţărănime,* denumire degradantă şi pe care infamii parveniţi ai capitalului au aplicat-o, în ultimii ani, părţii celei mai utile a populaţiei din Anglia, celor care muncesc şi

luptă în războaie. În ceea ce priveşte oamenii care în chip firesc ar forma cercul *dumneavoastră* de cunoştinţe, ei sînt, o ştiu din experienţă, la fel de buni, de sinceri şi de plini de bun simţ ca cei pe care i-aţi frecventa în Anglia, oricît de mult v-aţi strădui să-i alegeţi. Sînt toţi bine informaţi, modeşti, fără a fi timizi ; oricînd sînt dispuşi să împărtăşească ceea ce ştiu şi niciodată nu se jenează să recunoască că mai au ceva de învăţat. Nu-i veţi auzi niciodată *lăudîndu-se* cu ceea ce posedă şi nu-i veţi auzi niciodată *văicărindu-se* de lipsuri. Toţi s-au obişnuit să citească din tinereţe şi există puţine subiecte politice sau ştiinţifice asupra cărora să nu poată discuta. În orice caz, ei *ascultă* totdeauna cu răbdare. Nu-mi amintesc să fi auzit vreun american de baştină să întrerupă pe un interlocutor în timp ce vorbeşte. Manierele lor *liniştite* şi calmul lor, felul *socotit* de a vorbi şi de a acţiona, *încetineala* şi rezerva cu care îşi exprimă acordul, toate acestea nu trebuie greşit apreciate ca *lipsă de sensibilitate*. Este, într-adevăr, nevoie de o poveste teribil de plină de nenorociri pentru a face să se ivească lacrimi în ochii unui american, dar orice poveste scornită îl va face să-şi desfacă baierele pungii, după cum pot depune mărturie ambasadorii cerşetorilor din Franţa, Italia şi Germania.

357. Totuşi, multă vreme nu veţi şti ce să faceţi pentru că vă va lipsi *vioiciunea* limbii engleze şi tonul *hotărît* al vorbirii engleze. Vocea răsunătoare ; strîngerea de mînă viguroasă ; aprobarea sau *dezaprobarea spontană ; bucuria zgomotoasă ; bocetul amarnic ; prietenia înflăcărată ; duşmănia de moarte ; dragostea care îi împinge pe oameni la sinucidere ; ura care îi face să ucidă pe alţii*, toate acestea ţin de caracterul englezilor, în minţile şi inimile cărora fiecare sentiment există *excesiv*. Pentru a hotărî care din caractere, luate în ansamblu, este *cel mai bun*, cel american sau cel englez, trebuie să ne adresăm unui *terţ*..."

Că majoritatea englezilor mai păstraseră încă unitatea orală, pasională a caracterului îi părea evident lui Cobbett, ca şi lui Dickens. Cobbett nu şovăie să remarce că cultura cărţii a creat

omul nou din America. Omul nou a pus literalmente la inimă mesajul tiparului şi a îmbrăcat „veşmîntul făţarnic al smereniei". El s-a dezbrăcat, ca Lear, pînă într-atît, încît să corespundă idealului lui Thomas Huxley, care a scris în 1868, în eseul lui despre *A Liberal Education* (O educaţie liberală) :

„Aş spune despre un om că a avut parte de o educaţie liberală dacă în tinereţea lui a fost astfel instruit încît trupul lui să fie sluga supusă a voinţei sale şi să îndeplinească cu uşurinţă şi plăcere toată munca pe care un mecanism o poate presta ; dacă intelectul lui este o maşină lucidă, rece şi logică, cu toate piesele la fel de robuste şi funcţionînd la fel de bine, gata, ca o maşină cu aburi, să execute orice fel de lucrare..." [1].

Pe urmele sentimentale ale acestei viziuni ştiinţifice vine figura lui Sherlock Holmes, despre care Doyle spune în *A Scandal in Bohemia* (Scandal în Boemia) :

„Cred că era cea mai perfecţionată maşină de raţionament şi de observare care a existat vreodată, dar ca amorez s-ar fi aflat într-o poziţie falsă. Nu vorbea niciodată de pasiunile cele mai tandre decît în bătaie de joc şi cu ironie... Un grăunte de nisip pătruns într-un mecanism extrem de sensibil sau o crăpătură într-una din lupele sale puternice nu ar fi deci mai stînjenitoare decît o emoţie puternică pentru o fire ca a lui" [2].

Vom vedea curînd şi mai bine de ce tendinţa gutenbergiană de a aplica cunoştinţele prin transpunere şi uniformizare se loveşte de o asemenea rezistenţă în domeniul sexualităţii şi al rasei.

Procesul de „uniformizare" cu aspectele sale sociale şi politice este foarte clar explicat de

---

[1] Publicat în *Lay Sermons, Addresses and Reviews*, p. 34—35. Vezi, de asemenea, H. M. McLuhan. *The Mechanical Bride : Folklore of Industrial Man*, p. 108.

[2] Vezi *The Mechanical Bride*, p. 107.

A. de Tocqueville în *L'ancien régime et la révolution*[1] (Vechiul regim şi revoluţia) :

„Am arătat cum în aproape tot regatul viaţa independentă a provinciilor se stinsese de mult timp ; aceasta contribuise în mare măsură la a-i face pe toţi francezii foarte asemănători între ei. Dincolo de diferenţele care mai există încă, unitatea naţiunii se întrevede deja ; uniformitatea legislaţiei o scoate la iveală. Pe măsură ce se parcurge secolul al XVIII-lea, se văd înmulţindu-se edictele, declaraţiile regelui, hotărîrile consiliului, care aplică aceleaşi reguli, în acelaşi fel, în toate părţile regatului. Nu numai guvernanţii, dar şi cei guvernaţi concep ideea unei legislaţii atît de generale şi de uniforme, pretutindeni aceeaşi pentru toţi ; această idee apare în toate proiectele de reformă ce se succed în cei treizeci de ani anteriori izbucnirii revoluţiei. Două secole mai înainte, materia însăşi pentru asemenea idei, dacă se poate vorbi astfel, ar fi lipsit. Nu numai provinciile seamănă din ce în ce mai mult între ele, dar în fiecare provincie oamenii diferitelor clase, cel puţin toţi cei plasaţi în afara masei poporului, devin tot mai asemănători, în ciuda particularităţilor condiţiei lor sociale.

Nimic nu scoate mai mult în evidenţă faptul acesta decît lectura memoriilor înaintate de diferitele „stări" în 1789. Se constată că cei care le-au redactat diferă profund prin interesele lor, dar că în rest sînt la fel... Şi mai curios este faptul că aceşti oameni, care se ţineau atît de departe unii de alţii, deveniseră atît de asemănători între ei, încît ar fi fost suficient să treacă unul în locul celuilalt pentru a nu-i mai putea deosebi. Ba mai mult, dacă cineva ar fi putut să le sondeze gîndirea, ar fi constatat că aceste mici bariere care despărţeau oameni atît de asemănători li se păreau lor înşişi contrarii interesului public, ca şi bunului simţ şi că, în teorie, adorau această unitate. Nici unul din ei nu ţinea la condiţia sa particulară decît pentru că

[1] A. de Tocqueville. *Oeuvres complètes*, tome II, vol. I, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 143—144, p. 158.

alții se particularizau prin condiția lor ; dar erau cu toții gata să se confunde în aceeași masă, numai să nu aibă nimeni vreo situație deosebită și să nu se ridice deasupra nivelului comun".

Omogenizarea oamenilor și obiceiurilor, produsă de difuzarea învățămîntului, este inseparabilă de gustul din ce în ce mai răspîndit pentru bunurile de consum :

„Oamenii secolului al XVIII-lea nu cunoșteau deloc acel soi de pasiune pentru confortul material care poate fi socotit mama servituții, pasiune moleșitoare, dar tenace și inalterabilă, care se amestecă cu plăcerea și se îmbină, cum s-ar putea spune, cu unele virtuți private : dragostea de familie, corectitudinea morală, respectul credințelor religioase, și chiar cu practicarea asiduă și fără elan a religiei dominante, care permite cinstea, dar exclude eroismul și excelează în a crea oameni așezați și cetățeni lași. Erau mai buni și mai răi. Francezii din vremurile acelea iubeau bucuria și adorau plăcerea ; erau poate mai deșănțați în obiceiuri, mai dezordonați în pasiuni și în idei decît cei de azi, dar ignorau acest senzualism temperat și decent pe care îl vedem astăzi. În clasele înalte exista mai curînd preocuparea de a-și împodobi viața decît de a o face comodă, de a-și evidenția meritele mai curînd decît de a se îmbogăți. Nici în păturile mijlocii, oamenii nu se lăsau cu totul absorbiți de setea de bunăstare ; adesea renunțau la ea pentru a alerga după plăceri mai delicate și mai înalte ; pretutindeni existau și alte obiective decît banii. «Îmi cunosc „națiunea" — scria într-un stil bizar, dar care nu era lipsit de mîndrie, un contemporan — : pricepută în a topi și a risipi metalele, ea nu este făcută pentru a le adora continuu și ar fi oricînd gata să se întoarcă la vechii ei idoli, curajul, gloria și, aș îndrăzni să spun, mărinimia»"[1].

[1] A. de Tocqueville, *op. cit.*, p. 175 și 176.

Spiritul machiavelic și cel mercantil sînt animate de aceeași credință oarbă în puterea absolută a separării prin segmentare — în separarea puterii de morală, a banilor de morală

După cum precizează Teilhard de Chardin în *Le Phénomène humain* (Fenomenul uman), orice invenţie nouă se naşte din asimilarea de către om a structurilor tehnologiilor existente ; s-ar putea vorbi deci de un efect de stocare. Ceea ce ne interesează pentru moment este asimilarea tehnologiei tiparului și efectele sale asupra formării unui om nou. Vorbind de epoca noastră, atît de bogată în tehnologii noi de asimilat, Teilhard de Chardin scrie : „În primul rînd, capacitatea de invenție este atît de rapid intensificată în zilele noastre prin conlucrarea planificată a tuturor forţelor de cercetare, încît se şi poate vorbi de o reînviorare a evoluţiei umane“ [1].

Aplicarea cunoaşterii nu prezintă deci nici un mister. Ea constă din segmentarea oricărui proces, oricărei situaţii sau fiinţe umane. Tehnica machiavelică a exercitării puterii este exact cea ridiculizată de Ben Jonson și Shakespeare în pasajele citate. Este suficient să observi ființa umană pentru a vedea „ce o pune în mişcare“. Adică, o reducem la o maşină. Apoi îi izolăm pasiunea dominantă, combustibilul maşinii. Şi cu asta e în mîinile noastre. Wyndham Lewis a descris admirabil aceste tehnici machiavelice, cum apar în drama elisabetană, în cartea sa *The Lion and the Fox* (Leul

[1] Teilhard de Chardin. *Le Phénomène humain,* p. 340.

şi vulpea), din care am citat descrierea laturii hollywoodiene a arhitecturii princiare italiene.

Nu numai oamenii sînt reduşi la lucruri prin metodele de inventariere prin segmentare ale noii culturi tipografice. Părintele Ong subliniază în *Ramist Method and the Commercial Mind* (Metoda ramistă şi gîndirea comercială) (p. 167) :

„Tehnicile producţiei de masă folosite în editarea cărţilor au făcut posibil, şi într-adevăr necesar, să ne gîndim la cărţi mai puţin ca la reprezentări de cuvinte, servind la comunicarea ideilor, cît mai ales ca la obiecte. Cărţile au ajuns tot mai mult să fie considerate ca produse ale unei meserii şi ca mărfuri ce pot fi comercializate. Cuvîntul, vorbirea umană vie, este aici într-un sens reificat. Chiar înainte de apariţia tiparului, logicienii nominalişti medievali începuseră să reifice cuvîntul. Am discutat în altă parte pe larg legăturile psihologice care există între logica nominalistă, logica topică, care i-a succedat pe vremea umaniştilor, şi apariţia atitudinilor faţă de comunicaţii, care să favorizeze tiparul. Logica nominalistă mai era reprezentată la Paris, în vremea tinereţii lui Ramus sau cu puţin înainte, de Juan de Celaya, John Dullaert şi John Major, iar mai tîrziu chiar de apărătorul lui Ramus, Jean Quentin. Dar tradiţia nominalistă favorizase reificarea cuvîntului în scopuri intelectuale. Acest impuls de reificare venise din partea Academiei. Dacă privim dezvoltarea tiparului din punct de vedere burghez, găsim un alt tip de tendinţă de reificare, care îşi uneşte forţele cu prima. Logicienii erau dornici să materializeze expresia ca s-o poată analiza formal, iar negustorii, la rîndul lor, voiau s-o materializeze pentru a o putea vinde...".

Nu este de mirare, după cum afirmă Ong (p. 167—168), că metodele vizuale ramiste de inventariere şi clasificare „amintesc în mare măsură de procedeele tipografice înseşi, întrucît ne permit să organizăm un subiect, închipuindu-l ca fiind compus din părţi fixate în spaţiu, cam cum sînt prinse cuvintele în formele tipografice".

Acest exemplu copleşitor al tiparului ca fenomen vizual, secvenţial, uniform şi linear a impresionat sensibilitatea umană în secolul al XVI-lea. Dar înainte de a ne ocupa de manifestările sale mai dramatice, este necesar să indicăm, aşa cum a făcut-o Ong, că obsesia „metodei“ în epoca Renaşterii îşi găseşte arhetipul în „procesul de culegere a caracterelor tipografice extrase dintr-o casetă de litere. Atît compunerea, cît şi culegerea unui text continuu sînt o treabă de ordonare într-o formă spaţială schematizată a unor componente preexistente“. Şi este evident că Ramus şi-a exercitat extraordinara influenţă fiind aproape de noile forme de sensibilitate, trăite de oameni în contactul lor cu tiparul. Vom cerceta ceva mai tîrziu, în legătură cu individualismul şi naţionalismul, noul „om tipografic“, care a trecut brusc pe primul plan odată cu apariţia tiparului. Aici ne interesează să determinăm modul în care tiparul a structurat ideea cunoaşterii *aplicate*, prin separare şi diviziune, îndreptîndu-se continuu spre o vizualizare mai intensă. Ong spune (p. 168) : „Acest rafinament sporit în prezentarea vizuală nu se limitează, desigur, numai la scrierile ramiste, ci face parte din evoluţia tiparului, indicînd în mod clar cum folosirea tiparului a îndepărtat cuvîntul de la asocierea lui originală cu sunetul, făcîndu-ne să-l considerăm tot mai mult ca un obiect în spaţiu“.

Ong ridică o problemă deosebit de importantă (p. 168) cînd aminteşte că ostilitatea ramiştilor faţă de Aristotel se baza pe incompatibilitatea acestuia cu cultura tipografică.

„In manuscrise este mult mai greu de redat o diagramă decît un text cursiv, deoarece în cursul copierii manuscrisului aşezarea materialului pe pagină constituie o dificultate.

Tipograful, în schimb, execută această operaţie în mod automat şi fără ezitări... Dacă Ramus a susţinut într-adevăr celebra sa teză antiaristotelică *Quaecumque*

ab Aristotele dicta essent commentitia esse..., desigur că nu voia să spună că doctrina lui Aristotel ar fi neadevărată (cum se interpretează de multe ori amintita teză), ci mai curînd că materia lui Aristotel a fost prost organizată, insuficient controlată de «metodă»".

Cu alte cuvinte, a fost necorespunzătoare pentru era Gutenberg. Adaptarea programelor de studii la diagramele şi diviziunile ramiste a fost prima mare mişcare a învăţămîntului în direcţia gîndirii comerciale. Şi acum îl vom părăsi pe părintele Ong, după ce vom cita un ultim pasaj de la p. 170, care ne va ajuta să ne întoarcem la profesorul Nef :

„Dar mai exista un alt aspect al metodei ramiste care o făcea atractivă pentru grupele burgheze care o adoptaseră. Semăna foarte mult cu contabilitatea. Negustorul nu se ocupă numai cu vînzarea mărfurilor, ci ţine, de asemenea, evidenţa lor, ceea ce reduce tot felul de articole la acelaşi numitor pe paginile unui registru contabil. În paginile acestuia, cele mai diverse produse se află de-a valma pe picior de egalitate — lînă, ceară, tămîie, cărbune, fier şi pietre preţioase —, deşi n-au nimic comun între ele afară de valoarea lor comercială... Pentru a mînui mărfurile unui negustor la nivelul registrelor sale contabile, nu este nevoie să cunoşti natura mărfurilor. Trebuie să cunoşti doar principiile contabilităţii".

Dantzig explică de ce limbajul cifrelor a trebuit să fie îmbogăţit pentru a face faţă necesităţilor create de noua tehnologie a literelor

---

Presiunea continuă la care este supusă o societate pentru a găsi mijloace exacte de cuantificare este proporţională cu presiunile individualiste care se exercită în această societate. Tiparul a intensificat tendinţa spre individua-

lism, după cum au afirmat toţi istoricii. El a furnizat, de asemenea, mijloace de cuantificare prin însăşi tehnologia sa. Monumentala lucrare a lui William I. Thomas şi Florian Znaniecki, *The Polish Peasant in Europe and America* (Ţăranul polonez în Europa şi America), este indispensabilă oricărui cercetător serios al efectelor culturii tiparului asupra culturii ţărăneşti. Ei scriu (vol. I, p. 182) :

„Dar desigur că, de îndată ce atitudinile egoiste sînt introduse în relaţiile economice, aceste relaţii trebuie să fie obiectiv reglementate. Şi astfel, în cele din urmă, se adoptă principiul echivalenţei economice a serviciilor, şi el devine fundamental, deşi mai rămîne oarecare loc şi pentru vechiul mod de evaluare, bazat pe utilitatea ajutorului dat, şi pentru evaluarea tranzitorie, bazată pe sacrificiul personal“.

Extrema utilitate a lucrării *The Polish Peasant* pentru înţelegerea galaxiei Gutenberg constă în faptul că ea analizează un mozaic de întîmplări din vremea noastră care corespund cu ceea ce s-a petrecut la începuturile erei Gutenberg. Ceea ce s-a întîmplat cu ţăranul polonez pus faţă în faţă cu tehnologia tiparului şi organizarea industrială s-a petrecut în mai mică măsură cu ruşii şi japonezii.

Înainte de a include afirmaţiile profesorului Nef despre dezvoltarea cuantificării şi a ştiinţelor aplicate în prima fază a industrializării occidentale, trebuie să remarcăm rolul cifrelor şi al matematicii în timpul perioadei de difuzare a literelor tipografice mobile. Tobias Dantzig, în lucrarea sa *Number : The Language of Science* (Cifrele : limbajul ştiinţei), a dat o istorie culturală a matematicii, despre care Einstein a spus : „Aceasta este, fără nici o îndoială, cartea cea mai interesantă despre evoluţia matematicii care mi-a fost dat s-o citesc“. Am explicat mai sus că alfabetul fonetic a dat naştere unei sensibilităţi euclidiene. Literele fonetice, care sînt limbajul şi forma mitică a culturii occidentale, au puterea de a

traduce sau de a reduce tot ce percep simțurile noastre într-un spațiu vizual și „pictural“ sau „închis“.

Mai mult ca oricine altul, matematicianul este conștient de caracterul arbitrar și fictiv al acestui spațiu continuu, omogen, vizual. De ce ? Pentru că cifrele care constituie limbajul științei sînt o ficțiune necesară pentru a retraduce ficțiunea spațiului euclidian într-un spațiu auditiv și tactil.

Exemplul folosit de Dantzig la p. 139 privește măsurarea lungimii unui arc :

„Noțiunea noastră despre lungimea unui arc sau a unei curbe poate servi de exemplu. Conceptul fizic se bazează pe imaginea unei sîrme curbate. Presupunem că am *îndreptat* sîrma fără s-o *întindem* ; segmentul de linie dreaptă obținut va servi pentru măsurarea lungimii arcului de cerc. Dar ce înțelegem prin «fără s-o întindem» ? Înțelegem fără schimbarea lungimii. Dar această expresie implică faptul că noi știm deja ceva despre lungimea arcului. O asemenea formulare este evident o *petitio principii* și n-ar putea servi ca definiție matematică. Alternativa constă în a înscrie în arc o succesiune de contururi rectilinii cu un număr crescînd de laturi. Succesiunea acestor contururi tinde spre o limită, și această limită definește lungimea arcului.

Și ceea ce este valabil pentru noțiunea de lungime este valabil pentru cele de suprafață, volum, masă, mișcări, presiune, forță, tensiune și compresiune, viteză, accelerare etc. Toate aceste noțiuni s-au născut într-o lume «lineară», «rațională», în care nu se întîmplă nimic care să nu fie drept, plat și uniform. În caz contrar ar trebui să abandonăm aceste noțiuni raționale elementare, ceea ce ar însemna o adevărată revoluție, atît de adînc sînt ele înrădăcinate în gîndirea noastră, ori va trebui să adaptăm aceste noțiuni raționale la o lume care nu este nici plată, nici dreaptă și nici uniformă“.

Dantzig greșește, totuși, cînd presupune că spațiul euclidian, linear, plat, drept, uniform, este dintotdeauna înrădăcinat în gîndirea noas-

tră. Un asemenea spaţiu este produsul alfabetizării şi este necunoscut omului prealfabetic sau arhaic. Am văzut mai înainte că Mircea Eliade a dedicat recent o carte acestei teme *(The Sacred and the Profane)*, arătînd cum noţiunile occidentale de spaţiu şi timp, ca forme continue şi omogene, lipsesc cu desăvîrşire în viaţa omului arhaic. Ele lipsesc, de asemenea, din cultura chineză. Omul prealfabetic concepe numai spaţii şi timpi structuraţi unical, ca în fizica matematică.

De nepreţuit este demonstraţia lui Dantzig privind faptul că, pentru a proteja interesele noastre investite în spaţiul euclidian (adică în alfabetizare), omul occidental a inventat modul paralel, dar antitetic, al numărului pentru a putea face faţă tuturor dimensiunilor neeuclidiene ale experienţei zilnice. El continuă (p. 140) :

„Dar cum poate fi adaptat tot ceea ce este plat şi drept şi uniform la contrariul său, la ceea ce este strîmb, curb şi discontinuu ? Desigur că nu cu ajutorul unui număr finit de etape ! Miracolul poate fi realizat numai prin intervenţia *infinitului*. Deoarece am hotărît să ne cramponăm de noţiunile raţionale elementare, nu ne rămîne altă alternativă decît să considerăm realitatea «curbă» a simţurilor noastre drept cea din urmă treaptă a unui şir infinit de lumi *plate*, care nu există decît în imaginaţia noastră. Minunea este că funcţionează !"

Cum au reacţionat grecii la confuzia de limbi cînd numerele au invadat spaţiul euclidian

---

Să ne punem din nou întrebarea cum se face că alfabetul fonetic a creat ficţiunea spaţiului plat, drept şi uniform ? Alfabetul fonetic, spre

deosebire de pictografiile complexe elaborate de grupe de scribi ecleziaști pentru administrarea templelor, era un cod simplificat pentru comerţ. Putea fi învăţat uşor şi putea fi adaptat la orice limbă.

Numerele formează, cu alte cuvinte, un cod auditiv-tactil lipsit de orice semnificație atîta vreme cît nu este completat de o cultură alfabetic-fonetică foarte dezvoltată. Îmbinate, literele și numerele constituie o puternică maşină de traducere și de retraducere într-o formă sistolico-diastolică a modurilor de conștiință umană, ceea ce alcătuiește un sistem de „dublă traducere", care convenea foarte mult primilor umaniști ai Renașterii. Dar astăzi numerele sînt la fel de desuete ca și alfabetul fonetic cînd e vorba de instituirea și aplicarea experienţei și cunoştinţelor. Noi, astăzi, în era electronică, sîntem la fel de post-numerici, precum sîntem post-alfabetici. După cum ne atrage Dantzig atenţia, există un mod de numeraţie care poate fi denumit predigital (p. 14) :

„Există printre triburile cele mai primitive din Australia şi Africa un sistem de numărare care nu are nici 5, nici 10, nici 20 ca bază. Este un sistem *binar*, adică are ca bază cifra 2. Aceşti sălbatici nu au ajuns încă să numere pe degete. Ei au semne simple pentru unu și doi şi semne compuse pînă la şase. Dincolo de șase, totul este denumit «mult»".

Dantzig arată că și numărătoarea digitală este un fel de abstractizare sau separare a tactilului de celelalte simțuri, pe cînd formula da-nu care o precede constituie o reacţie mai „completă". În orice caz, acesta este modul în care funcționează computerele binare, care se lipsesc de numere și fac posibilă fizica structuralistă a lui Heisenberg. Pentru lumea antică, numerele n-au fost simple instrumente tactile de măsurat, cum au devenit în lumea vizuală şi divizată a Renașterii. După cum afirmă Teil-

hard de Chardin în *Le phénomène humain* (p. 45) :

„Ceea ce gîndirea antică întrezărise și imaginase ca o armonie naturală a Numerelor, știința modernă a sesizat și a realizat prin precizia formulelor bazate pe Măsură. În fapt, cunoașterea noastră a micro și macrostructurii universului se întemeiază mai curînd pe măsurători din ce în ce mai minuțioase decît pe observații directe. Și tot măsurători, din ce în ce mai îndrăznețe, ne-au relevat condițiile calculabile cărora le este supusă, în forța pe care o pune în joc, orice transformare a Materiei".

Adîncită în spațiul vizual, care făcea abstracție de celelalte simțuri, lumea Renașterii și a secolului al XVI-lea „părea să se sprijine, statică și fragmentabilă, pe cele trei axe ale geometriei sale. Acum pare un obiect turnat dintr-o singură șarjă". Nu este aici vorba de judecăți de valoare, ci mai curînd de necesitatea de a înțelege cum realizările Renașterii erau legate de separarea funcțiilor și simțurilor. Dar descoperirea tehnicii vizuale a separării și a fixării statice într-un mediu tradițional de cultură audio-tactilă a fost de o imensă fecunditate. Aceleași tehnici folosite într-o lume care a fost omogenizată de aceste tehnici poate prezenta mult mai puține avantaje. Teilhard de Chardin spune (p. 221) :

„De obicei, distingem în lumea noastră umană între diferite moduri de «realități» : naturalul și artificialul ; fizicul și psihicul ; organicul și juridicul...
Într-un Spațiu-Timp ce include în mod legitim și obligatoriu mișcările spiritului nostru, hotarele dintre termenii opuși ai fiecăruia din aceste cupluri tind să dispară. Ce diferență atît de mare există într-adevăr, din punctul de vedere al expansiunii Vieții, între Vertebratul ale cărui membre se întind sau se înzestrează cu pene și aviatorul care alunecă pe aripi pe care și le-a adăugat în mod ingenios singur ?"

Poate că nu e necesar să insist aici asupra rolului calculului infinitezimal ca prelungire a tehnologiei tiparului. Mai neutru decît alfabetul, calculul permite traducerea sau reducerea spaţiului, a mişcării sau a energiei, indiferent de natura lor, într-o formulă uniformă repetabilă. Dantzig explică în *Number: The Language of Science* că fenicienii, împinşi de necesităţile comerţului, au făcut un mare pas în domeniul numărării şi al calculului; ei au introdus „numărătoarea ordinală, în care numerele sînt reprezentate de literele unui alfabet în succesiunea lor" (p. 24; vezi, de asemenea, p. 221).

Dar, folosind litere, nici grecii şi nici romanii n-au reuşit să găsească o metodă potrivită pentru operaţiile aritmetice: „De aceea, de la începuturile omenirii şi pînă la instaurarea numărării *poziţionale* moderne, s-au făcut puţine progrese în arta calculului" (p. 25). Aceasta înseamnă că, pînă ce numerele n-au primit un caracter vizual, spaţial şi nu s-au desprins de matricea lor audio-tactilă, ele nu au putut fi separate de domeniul magiei. „Un om care se pricepea la calcule era socotit înzestrat cu puteri aproape supranaturale... chiar grecii cei luminaţi nu s-au eliberat niciodată cu totul de acest misticism al numerelor şi al formei" (p. 25—26).

Putem vedea uşor, împreună cu Dantzig, că prima criză a matematicii s-a ivit odată cu încercarea grecilor de a aplica aritmetica la geometrie, adică de a traduce un fel de spaţiu într-un altul, înainte ca tiparul să fi furnizat mijloacele omogenizării. „Această confuzie a limbajelor a persistat pînă în ziua de azi. În jurul infinitului au crescut toate paradoxurile matematicii: de la aporiile lui Zenon la antinomiile lui Kant şi Cantor" (p. 65). Pentru noi este greu, în secolul al XX-lea, să înţelegem de ce predecesorii noştri au avut atîtea greutăţi în a recunoaşte diferitele limbaje şi ipoteze ale vizualului ca opuse spaţiilor audio-tactile. Toc-

mai obişnuinţa de a avea un singur fel de spaţiu este cea care face ca toate celelalte spaţii să pară opace şi impenetrabile. Din secolul al XI-lea pînă în secolul al XV-lea, abaciştii i-au combătut pe algoritmişti. Adică partizanii literelor luptau împotriva partizanilor numerelor. În unele locuri, folosirea cifrelor arabe a fost interzisă. În Italia, unii negustori din secolul al XIII-lea le-au folosit ca pe un cod secret. În epoca manuscrisului, aspectul exterior al cifrelor a trecut prin multe schimbări și, precum spune Dantzig (p. 34), „de fapt, cifrele n-au ajuns la o formă stabilă decît după introducerea tiparului. Se poate adăuga, ca o paranteză, că influenţa stabilizatoare a tiparului a fost atît de mare, încît cifrele de astăzi au sensibil același aspect ca cele din secolul al XV-lea".

Marea sciziune dintre artă și știinţă, specifică secolului al XVI-lea, a avut loc în urma apariţiei metodelor mai rapide de calcul

La începutul secolului al XVI-lea, tiparul a asigurat victoria numerelor sau a ordonării lor vizuale. La sfîrşitul secolului al XVI-lea începuse deja să se dezvolte arta statisticii. Dantzig scrie (p. 16) :

„La sfîrşitul secolului al XVI-lea s-au tipărit în Spania cifre indicînd populaţia provinciilor şi a oraşelor. Era o epocă în care şi italienii au început să se intereseze serios de statistica populaţiei — de efectuarea recensămintelor. Era perioada cînd în Franţa a avut loc o controversă între Bodin şi un anume Monsieur de Malestroict privind raportul dintre cantitatea de bani aflaţi în circulaţie şi nivelul preţurilor".

Curînd a apărut preocuparea de a găsi mijloace și metode de accelerare a calculului aritmetic :

„Ne vine greu să înțelegem ce greoaie și lente erau mijloacele de care dispunea Europa medievală pentru a efectua calcule «care nouă ne par extrem de simple». Introducerea în Europa a cifrelor arabe a permis o notație mai simplă semnelor numerice decît cifrele romane și pare să se fi răspîndit cu repeziciune spre sfîrșitul secolului al XVI-lea, cel puțin în Europa continentală. Între aproximativ 1590 și 1617, John Neper a inventat curioasele sale «bastonașe» pentru calcule înainte de a descoperi logaritmii, care l-au făcut celebru. Ele au fost general adoptate, aproape instantaneu în toată Europa și, ca urmare, calculele aritmetice au fost foarte mult accelerate" (p. 17).

Apoi a avut loc un eveniment care a dramatizat în mod frapant separarea dintre litere și cifre. În *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (Bazele culturale ale civilizației industriale) (p. 17—18), Nef citează studiile lui Lucien Febvre privind brusca inversare a modului de a calcula, așa încît „vechiul obicei de a aduna și de a scădea de la stînga la dreapta, care mai prevala la sfîrșitul secolului al XVI-lea, după cum spune Lucien Febvre, a început să fie înlocuit de sistemul mult mai rapid de calcul de la dreapta la stînga". Aceasta înseamnă că separarea literelor de cifre, care s-a efectuat atît de încet, se terminase prin renunțarea la obiceiul de a proceda de la stînga la dreapta în mînuirea cifrelor. Nef a încercat să rezolve problema integrării credinței, artei și științei (p. 19). Dar religia și arta sînt în mod automat excluse dintr-un sistem de gîndire cuantificat, uniform și omogen : „Una din principalele distincții ce trebuie făcute între lucrările celor două perioade este legată de locul ocupat de credință și artă în cercetarea științifică. Abia în a doua perioadă, ele au început să-și piardă importanța ca bază pentru raționamentul științific".

Astăzi, cînd și știința a trecut de la modul segmentar la cel configurațional, sau structural, de observare, sînt greu de înțeles cauzele dificultăților și ale confuziei care au învăluit aceste probleme din secolul al XVI-lea pînă în secolul al XIX-lea. Mai ales modul de abordare a medicinei experimentale de către Claude Bernard, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, a permis recucerirea dimensiunilor eterogene ale *mediului interior* exact în perioada cînd Rimbaud și Baudelaire au consacrat poezia descrierii *peisajului interior*. Dar înainte de asta, timp de trei secole, artele și științele s-au străduit să cucerească *mediul exterior*, cu ajutorul noii cantități și omogenități vizuale, derivate în special din cuvîntul tipărit. Și tiparul a fost cel care a permis literelor și cifrelor să pornească pe căile lor specializate și divergente, spre deruta de atunci permanentă a artelor și a științelor. Dar la început, după cum scrie profesorul Nef în *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (p. 21) :

„Dorința nouă, care apăruse atunci, de a vedea natura, inclusiv organismul uman sau animal, așa cum se prezintă direct simțurilor omului a fost de mare ajutor științei. Cercetările întreprinse de cîțiva mari artiști ai Renașterii, care erau aproape oameni universali prin preocupările și realizările lor artistice, i-au ajutat pe oameni să vadă trupurile, plantele și peisajele cu ochi noi, în realitatea lor materială. Dar modurile în care artistul și savantul modern folosesc impresiile lor senzoriale pentru a crea fiecare universul său sînt fundamental diferite, iar dezvoltarea extraordinară a științei depinde în parte de separarea științei de artă".

Aceasta înseamnă doar că ceea ce a început ca o separare a simțurilor în știință a devenit baza întregii opoziții artistice. Artistul s-a luptat să rețină și să recîștige integralitatea, interacțiunea simțurilor într-o lume care pornise pe calea nebuniei prin simplul mijloc al izolării simțurilor. După cum se arată în pri-

mele pagini ale cărţii de faţă, tema *Regelui Lear* este tocmai ceea ce Nef descrie ca origine a ştiinţei moderne.

„Turteşte-odată, sfera lumii", strigă Lear, ca un blestem, care să zdrobească „cel mai preţios cerc al simţurilor". Turtirea, izolarea vizualului, este marea realizare a lui Gutenberg şi a proiecţiei lui Mercator. Dantzig remarcă (p. 125) : „Astfel, pretinsele proprietăţi ale liniei drepte sînt simple invenţii ale geometrului. El neglijează în mod deliberat grosimea şi lăţimea şi postulează în mod deliberat că ceea ce două linii au în comun, punctul lor de intersecţie, este lipsit de orice dimensiune..., dar aceste presupuneri sînt arbitrare, în cel mai bun caz o ficţiune utilă". Dantzig constată fără dificultate cît de fictivă era geometria clasică. Generată de alfabet, ea a fost abundent alimentată de tipar. Geometriile neeuclidiene, familiare epocii noastre, depind şi ele, în ceea ce priveşte alimentarea şi verosimilitatea lor, de tehnologia electricităţii, dar acest adevăr le scapă matematicienilor de astăzi, după cum legăturile dintre geometria clasică, alfabet şi tipar scăpau matematicienilor din trecut. S-a crezut pînă de curînd că atîta vreme cît toată lumea, hipnotizată de acelaşi simţ izolat, stă sub aceeaşi vrajă, omogenitatea mintală care rezultă satisface necesităţile de asociere umană. Că tiparul a hipnotizat tot mai mult lumea occidentală este astăzi tema tuturor celor ce se ocupă de istoria artelor şi a ştiinţelor, pentru că noi nu mai trăim sub vraja simţului vizual izolat. Noi încă n-am început să ne punem întrebarea sub ce fel de vrajă trăim. Poate că în loc de vrajă ar fi mai nimerit să spunem „postulate", „parametri" sau „sistem de coordonate". Dar, indiferent ce metaforă folosim, nu este oare absurd ca oamenii să trăiască alteraţi fără voia lor în trăirile lor interioare de simple prelungiri tehnologice ale simţurilor lor ? Schimbarea raportului senzorial provocat de exteriorizarea simţurilor noastre nu constituie o

situație față de care să trebuiască să rămînem neputincioși. Computerele pot fi programate acum în funcție de orice raport senzorial. Noi am putea deci determina cu precizie care ar putea fi, pentru arte și științe, postulatele culturale rezultate de pe urma unui raport specific nou, ca, de pildă, cel produs de televiziune.

Francis Bacon, purtător de cuvînt al „modernilor“, mai stătea cu amîndouă picioarele în evul mediu

În *Finnegans Wake,* James Joyce desemnează în repetate rînduri Turnul lui Babel ca Turnul Somnului, ca turn al presupunerilor necugetate sau drept ceea ce Bacon numește Imperiul Idolilor. Figura lui Francis Bacon a apărut dintotdeauna plină de contradicții. Deși propagandist al științei moderne, constatăm că el mai stă cu amîndouă picioarele bine înfipte în evul mediu. Formidabila reputație pe care a avut-o în timpul Renașterii îi uimește pe cei care nu pot găsi nimic științific în metoda lui. Mult mai „intelectual“ decît pătimașul pedagog Pierre Ramus, el împărtășește cu acesta o tendință vizuală extremă, care îl leagă de ruda sa Roger Bacon, din secolul al XII-lea, și de Newton, din secolul al XVIII-lea. Tot ce am spus în cartea de față poate servi ca introducere la Francis Bacon. Iar fără lucrările lui Ong, Dantzig și Nef, pe care le-am citat, nu ar fi ușor să-l înțelegem pe Bacon. Cu toate acestea, dacă acceptăm categoriile lui, lucrările sale sînt coerente. Dacă acceptăm postulatul lui că Natura este o Carte ale cărei pagini au fost maculate de păcatul originar, gîndirea lui stă în picioare. Dar pentru că el aparține istoriei știin-

ței moderne, nimeni nu este dispus să-i accepte postulatele medievale. Ong, Nef și Dantzig ne ajută la clarificarea acestui punct. Cursa spre știință a fost, începînd din lumea antică și pînă în timpurile lui Bacon, o cursă îndreptată spre despărțirea vizualului de celelalte simțuri. Dar această tendință era inseparabilă de cultura manuscrisului și a tiparului. Astfel, poziția medievală a lui Bacon nu era distonantă în epoca lui. După cum explică Febvre și Martin în *L'Apparition du livre*, primele două secole de cultură a tiparului au fost aproape complet medievale ca *conținut*. Mai mult de nouăzeci la sută din cărțile tipărite erau de origine medievală. Profesorul Nef afirmă în *Cultural Foundations of Modern Industrialism* (p. 33) că universalismul medieval, adică credința în capacitatea inteligenței de a înțelege totalitatea lumii create, „a dat omului curajul de a reciti cartea naturii, pe care aproape toți europenii o credeau opera lui Dumnezeu, revelată de Hristos... Leonardo da Vinci, Copernic și Vesalius au recitit-o, dar nu ei au fost cei care au descoperit noile metode hotărîtoare de a o citi. Ei aparțineau unei perioade care a fost, în primul rînd, o perioadă de tranziție de la vechea știință la cea nouă. Metodele lor de a examina fenomenele naturale proveneau mai ales din trecut".

Astfel, marele merit al lui Toma d'Aquino constă în faptul că a explicat cum modalitățile ființei corespund modalităților noastre de cunoaștere.

Observația și experimentul nu erau lucruri noi. Ceea ce era nou era insistența asupra probei tangibile, vizibile și repetabile. Nef scrie (p. 27) : „Această insistență asupra probelor tangibile apare cam pe vremea lui William Gilbert, născut la Colchester în 1544. Gilbert scrie că în cartea lui *De Magnete*, publicată în 1600, nu se află nici o descriere sau explicație pe care să nu o fi verificat de mai multe ori „cu propriii săi ochi". Dar înainte ca tiparul,

timp de un secol și mai bine, să fi impus postulatele uniformității, continuității și repetabilității, această dorință resimțită de Gilbert, de a ajunge la dovezile pe care le oferea, ar fi stîrnit puțin interes. Bacon însuși era conștient că discontinuitatea dintre epoca sa și cele dinainte consta în apariția mașinismului. El scrie în *Novum Organum* (aforism 129) :

„De asemenea, este bine să ne oprim o clipă asupra forței, calității și consecințelor unor invenții ; aceste aspecte nicăieri nu se întîlnesc mai izbitor decît la cele trei lucruri necunoscute anticilor și a căror origine, deși foarte modernă, nu e mai puțin obscură, fără strălucire : anume, arta tiparului, praful de pușcă și busola. Căci aceste trei invenții au schimbat fața globului pămîntesc și starea de lucruri a omenirii : prima pe tărîmul literaturii, a doua în arta războiului, a treia în navigație. Din acestea au rezultat nenumărate transformări de tot felul, cu un efect atît de mare, încît n-a fost imperiu, sectă, nici astru care să fi avut atîtea efecte și să fi exercitat o influență atît de mare asupra lucrurilor omenești ca aceste invenții mecanice“ [1].

„Odată cu Bacon intrăm într-un nou climat intelectual“, scrie Benjamin Farrington în *Francis Bacon : Philosopher of Industrial Science* (Francis Bacon : filozoful științei industriale) (p. 141). „Dacă analizăm acest climat, constatăm că el constă nu atît într-un progres științific, cît în convingerea profundă că viața omului poate fi transformată de știință“. În fond, Farrington spune că, dacă lucrurile ar fi ieșit mai puțin bine pentru om și știință, ar fi trebuit să considerăm încrederea lui Bacon ca lăudăroșenie și vorbărie goală. Cine este întrucîtva mai familiarizat cu rădăcinile medievale ale lui Bacon va aprecia mai bine valoarea lui intelectuală. Însăși expresia „știință experimentală“ a fost inventată și folosită în secolul al

[1] Francis Bacon. *Novum Organum*, Editura Academiei, 1957, traducere de N. Petrescu și M. Florian.

XIII-lea de Roger Bacon, din aceeași familie ca Francis Bacon. Roger face o distincție totală între raționamentul inductiv și cel deductiv, insistînd asupra detaliilor observației amănunțite în discuția sa despre curcubeu [1].

Nimeni, în afară de Rabelais, n-a fost atît de puternic impresionat ca Francis Bacon de importanța tiparului ca cunoaștere aplicată. Întreg evul mediu a considerat Natura ca o Carte ce trebuie studiată pentru a găsi în ea *vestigia dei*, urmele dumnezeirii. Bacon a înțeles că tiparul permitea literalmente editarea unei ediții revăzute și corectate a Naturii. A luat în considerare posibilitatea unei enciclopedii. Faptul că acceptă integral noțiunea de Carte a Naturii îl face pe Bacon atît de medieval și, totodată, atît de modern. Dar în asta constă și ruptura. Medievala Carte a Naturii servea pentru *contemplatio*, ca Biblia. Cea a Renașterii era destinată pentru *applicatio* și folosire, ca și literele mobile. O privire mai atentă asupra lui Francis Bacon va rezolva această problemă și va lămuri tranziția de la lumea medievală la cea modernă.

Un alt punct de vedere despre carte, ca punte între lumea medievală și lumea modernă, ne este dat de Erasmus. Noua lui versiune latină a Noului Testament, din 1516, dobîndește în 1520 titulatura de *Novum Organum*. Erasmus a adăugat noua tehnologie a tiparului folosirii tradiționale a gramaticii și retoricii clasice, pentru a pune ordine în textul sacru. Bacon a folosit noua tehnologie pentru a încerca să facă ordine în textul Naturii. Diferența de concepție dintre cele două lucrări ne permite să apreciem capacitatea tiparului de a pregăti spiritul pentru cunoașterea aplicată. Dar o asemenea schimbare nu este atît de rapidă și atît de fundamentală precum își închipuie unii. În repetate rînduri, Samuel Eliot Morison se miră, în cartea sa *Admiral of the Ocean Sea* (Amiralul Oceanului), de neputința marinarilor lui Co-

---

[1] Vezi Etienne Gilson. *La Philosophie au Moyen Age* p. 481.

lumb de a face față propriilor lor necesități în condițiile Lumii Noi: „Columb l-a îmbrățișat cu toată puterea, căci nu mai aveau nimic de mîncare pe caravelele eșuate, iar spaniolii mureau de foame. Nu pot înțelege de ce nu erau în stare să prindă pește...“ (p. 643). În realitate, omul nou, descurcăreț, capabil să se adapteze la orice condiții și să traducă experiența acumulată într-o formă nouă, apare abia în *Robinson Crusoe*. Opera lui Defoe este epopeea cunoașterii aplicate. În prima perioadă a tiparului, oamenii încă nu dobîndiseră această capacitate.

Francis Bacon a oficiat o stranie căsătorie între cartea medievală și noua carte compusă din litere mobile

---

Pentru a lămuri straniile idei ale lui Bacon despre știință și despre textul Cărții Naturii, este necesar să vedem în ce consta această Carte în evul mediu.

Ernst Robert Curtius tratează problema „cărții ca simbol“ în capitolul al XVI-lea din *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Literatura europeană și evul mediu latin). Grecii și romanii au folosit prea puțin simbolul sau metafora cărții; „prin creștinism, cartea și-a găsit cea mai înaltă consacrare. Creștinismul a fost religia Sfintei Scripturi. Hristos este singura divinitate pe care arta antică o reprezintă cu o carte (în chip de sul)... Chiar și Vechiul Testament folosește numeroase metafore legate de carte“ (p. 130). Desigur că, odată cu apariția hîrtiei, în secolul al XII-lea, și cu răspîndirea ulterioară mai largă

a cărții, a avut loc și o înflorire a metaforelor în legătură cu cartea. Curtius culege cîteva din operele unor poeți și teologi și-și începe astfel capitolul despre Cartea Naturii (p. 319—320):

„Un clișeu preferat al concepției populare despre istorie este că Renașterea a scuturat praful pergamentelor îngălbenite și a început să citească în cartea naturii sau a lumii. Dar această metaforă derivă ea însăși din evul mediu latin. Am văzut că Alan vorbește despre «Cartea experienței...» *Omnis mundi creatura / Quasi liber et pictura / Nobis est et speculum.* La autorii mai tîrzii, mai ales la predicatori, *scientia creaturarum* și *liber naturae* apar ca sinonime. Pentru predicator, Cartea Naturii trebuie să figureze, alături de Biblie, ca sursă de materiale".

Totuși, afirmă Curtius (p. 326), abia la Dante „totalitatea metaforelor cărții în evul mediu este adunată, intensificată, lărgită... de la primul paragraf din *Vita Nuova* pînă la ultimul cînt din *Divina Commedia*". De fapt, conceptul de *summa,* inerent organizării medievale a cunoștințelor, este identic cu cel de manual: „Acum, cititului ca formă de recepționare și studiere îi corespunde scrisul, ca formă de producție și creație. Cele două concepții merg mînă în mînă. În lumea intelectuală a evului mediu, ele reprezintă, s-ar putea zice, cele două jumătăți ale unei sfere. Unitatea acestui univers a fost fărîmată de inventarea tiparului" (p. 328). Și, după cum ne-a arătat mai înainte lucrarea lui Hajnal, formarea orală, legată de scris și citit, constituia în mai mare măsură o unitate culturală a cărții decît bănuia Curtius. Tiparul, cum își dă seama Curtius, a separat rolul producătorului de cel al consumatorului. Dar el a creat, de asemenea, mijlocul și motivarea cunoașterii *aplicate.* Iar mijlocul creează trebuința.

Folosirea homiletică a Cărții Naturii, această oglindă a Sf. Pavel, în care noi privim acum *in aenigmate,* l-a consacrat de la Sf. Augustin

încoace pe Pliniu ca instrument de exegeză gramaticală. Rezumînd, Curtius constată (p. 321) că „conceptul despre univers sau natură ca «o carte» provine din elocința predicatorilor de amvon ; el a fost după aceea adoptat de speculațiile medievale mistico-filozofice și, în cele din urmă, a intrat în uzul curent".

Curtius se ocupă apoi (p. 322) de scriitori renascentiști ca Montaigne, Descartes și Thomas Browne, care au preluat metafora cărții, și de Bacon : „Conceptul teologic este menținut de Bacon : «Căci Mîntuitorul nostru spune : Vă rătăciți, neștiind Scripturile, nici puterea lui Dumnezeu» (Matei, 22, 29), și astfel ne propune să deschidem două cărți, spre a nu cădea în greșeală» (*De Augmentis Scientiarum*, Cartea I)". Cum însă scopul nostru actual este doar de a corela noțiunea de știință a lui Bacon cu tradiția medievală a celor două Scripturi — a Revelației și a Naturii —, putem limita discuția la *The Advancement of Learning*. Și aici Bacon folosește (p. 41—42) același text din Matei :

„...căci precum Psalmii şi Scripturile ne invită adesea să contemplăm şi să proslăvim marile şi minunatele lucrări ale Domnului, tot astfel, dacă ne-am opri să contemplăm numai aspectul lor exterior, aşa cum se prezintă simţurilor noastre, am aduce aceeaşi insultă majestăţii divine de parcă am judeca sau aprecia bogăţia unui bijutier vestit doar după cele ce se văd în vitrina lui. Pe de altă parte, pentru că ne oferă un remediu şi antidot unic împotriva greşelilor şi a necredinţei, căci Mîntuitorul însuşi ne spune : *Vă rătăciţi, neştiind Scripturile, nici puterea lui Dumnezeu*, şi ne pune în faţă două cărţi să le cercetăm, pentru a nu mai cădea în greşeală, prima carte o reprezintă Scripturile, care ne destăinuie Voia Domnului, iar cealaltă cartea făpturilor care înfăţişează Puterea Lui ; prin urmare, aceasta a doua este cheia pentru prima ; nu numai că ne deschide mintea, ca să înţelegem sensul adevărat al Scripturilor, datorită noţiunilor generale ale gîndirii şi regulilor de vorbire, dar mai ales ne dezvoltă credinţa, conducîndu-ne la cuvenita meditare despre atotputernicia Domnului, care şi-a pus în

mod hotărît pecetea şi semnul pe operele Sale. Atîta despre mărturiile divine şi materialul de observare privind adevărata demnitate şi valoare a învăţăturii".

Următorul pasaj exprimă ideea care revine adesea în opera lui Bacon, şi anume că toate artele sînt şi forme de cunoaştere aplicată, menite să micşoreze efectele Păcatului originar.

„În ceea ce priveşte vorbirea şi cuvintele, studierea lor a dus la apariţia ştiinţei gramaticii ; căci omul tot mai încearcă să redobîndească acele binecuvîntări de care a fost lipsit din propria sa vină ; aşa precum a încercat să lupte împotriva primului blestem, inventînd toate celelalte arte, tot astfel a căutat să scape de cel de-al doilea, care constă din încîlceala limbilor, prin arta gramaticii, artă al cărei folos în limba maternă este mic, dar care este de mare utilitate în învăţarea limbilor străine, cu atît mai mult a celor care au încetat de a mai fi limbi vulgare şi au devenit limbi savante" (p. 138).

Păcatul originar este cel care a generat artele şi ştiinţele aplicate, pentru ca soarta omului căzut să fie uşurată :

„Astfel, în perioada dinaintea Potopului, scrierile sacre care ne aduc mărturii din vremurile acelea au menţionat şi cinstit numele inventatorilor şi creatorilor de muzică şi ale lucrătorilor în metal. După Potop, prima mare pedeapsă a lui Dumnezeu împotriva orgoliului omului a fost încîlceala limbilor : prin aceasta, comerţul liber şi schimbul de ştiinţă şi experienţă au fost stînjenite în mare măsură" (p. 38).

Bacon avea foarte mult respect pentru muncile făcute de om înainte de izgonirea din rai (p. 37) :

„După ce s-a sfîrşit facerea lumii, citim că omul a fost aşezat în paradis ca să muncească acolo ; munca ce i-a fost dată nu putea fi decît Contemplarea, deci o muncă al cărei scop nu este legat de necesitate, ci de experienţă şi cunoaştere ; cum pe atunci nu exista nici o împotrivire a făpturii, nici sudoare a frunţii, munca

omului urmează că era plăcere în a cunoaşte, şi nu muncă grea făcută de nevoie. În plus, primele fapte ale omului în rai constau din cele două părţi mai cuprinzătoare ale cunoaşterii : examinarea fiinţelor şi darea de nume. În ce priveşte ştiinţa care l-a dus la căderea în păcat, ea era, după cum am arătat mai sus, nu ştiinţa naturală a creaturilor, ci ştiinţa morală a binelui şi a răului, potrivit căreia nu poruncile Domnului sînt cauzele binelui şi răului, acestea avînd o altă origine, pe care omul dorea s-o cunoască, pentru a se răzvrăti pînă la urmă împotriva Domnului şi a nu se mai bizui decît pe sine".

Adamul lui Bacon este un mistic medieval, iar cel al lui Milton un organizator sindical

---

Înainte de Păcatul originar, scopul muncii era doar cunoaşterea sau „experienţa", nu „necesitatea", nu era „muncă grea făcută de nevoie". Curios este că, deşi Bacon se exprimă foarte clar şi repetă că programul lui de cunoaştere aplicată derivă din Scripturi, comentatorii lui au ocolit această problemă. În fiece parte a programului său, Bacon revine la problema Revelaţiei, subliniind paralelismul care există nu numai între Cartea Naturii şi cea a Revelaţiei, ci şi între metodele folosite în cele două cărţi.

Adamul lui Bacon s-ar părea că seamănă cu poetul lui Shakespeare, care, folosind intuiţia lui curată, pătrunde toate misterele şi, ca un magician nominalist, le dă tuturor denumiri :

Poetu-n minunata lui beţie
Pămînt şi cer cuprinde-ntr-o privire,
Şi-acelor lucruri veşnic neştiute,

Cu pana le dă trup şi-nfăţişare,
Nălucii plămădite din văzduh,
El poate să îi dea sălaş şi nume[1].

În comparaţie cu Adamul lui Bacon, Adamul lui Milton, chiar înainte de Păcat, este un muncitor agricol frînt de oboseală :

Iar după asta hotărî cum poate
Mai bine să-şi împartă munca zilei,
Ce s-arăta prea multă, întrecînd
Cu mult puterea mîinilor ce-aveau
De îngrijit atît de vast cuprins[2].

Milton trebuie să fi avut aici o intenţie ironică. Concepţia cunoaşterii aplicate caracteristică lui Bacon se referea la mijloacele de a reconstitui textul Cărţii Naturii, pe care Păcatul originar l-a mutilat, după cum a diminuat şi capacităţile noastre. Aşa cum încearcă să restabilească textul Naturii în Istoriile sale, el se străduieşte să vindece facultăţile noastre prin lucrarea sa *Essays or Counsels, Civil and Moral* (Eseuri sau sfaturi, profane şi morale). Oglinda fărîmată a spiritului nostru nu mai permite nici o „străluminare", ci ne fascinează cu luciri fragmentate, înconjurîndu-ne cu idoli.

Aşa cum foloseşte *grammatica* inductivă tradiţională cînd face exegeza celor două cărţi ale Naturii şi Revelaţiei, tot astfel Bacon se sprijină din plin pe concepţia ciceroniană a elocinţei ca cunoaştere aplicată, unind în mod explicit în privinţa aceasta pe Cicero cu Solomon. În *Novum Organum* (p. 181—182), el scrie :

„Nu este cazul să ne temem că acest gen de cunoaştere este susceptibil de fluctuaţie deoarece nu decurge din percepte ; ea este într-adevăr mult mai vastă decît arta guvernării, pe care am văzut-o transformată şi, în anumite locuri, înjosită. În epocile cele mai şterse, ca şi în cele mai strălucite, unii romani din antichitate

[1] W. Shakespeare. *Visul unei nopţi de vară*, act. V, sc. 1, traducere de Dan Grigorescu.
[2] John Milton. *Paradisul pierdut*, IX, p. 295, B.P.T., Bucureşti, 1972, traducere de Aurel Covaci.

îi învăţau pe alţii această înţelepciune. Intr-adevăr, Cicero relatează că anumiţi senatori vestiţi şi recunoscuţi pentru înţelepciunea lor în toate privinţele, ca Coruncanius, Curius, Laelius şi mulţi alţii, aveau obiceiul să meargă la anumite ore în For, pentru a primi acolo pe cei care voiau să le ceară sfatul ; cetăţenii de rînd recurgeau la luminile lor şi îi consultau, unii cu privire la căsătoria unei fete, alţii cu privire la cariera unui fiu, alţii într-o afacere sau într-un proces, sau în legătură cu vreun alt eveniment al vieţii zilnice. Astfel, există un anumit fel de înţelepciune capabilă să conducă şi să sfătuiască chiar şi în afacerile particulare, pentru că ea se întemeiază pe o cunoaştere universală a lucrurilor acestei lumi ; este adevărat că ea se aplică unor chestiuni particulare, dar ea provine din observarea unui mare număr de cazuri de acelaşi fel. De exemplu, cartea lui Cicero adresată fratelui său, *De petitione consulatus* (şi care este singura carte, după cîte ştiu, pe care anticii au consacrat-o afacerilor), conţine, deşi tratează o chestiune particulară, un mare număr de axiome pline de înţelepciune şi bune de sfat şi dă pentru alegerile populare îndrumări a căror valoare este permanentă, şi nu trecătoare. Dar mai ales în acele aforisme ce se găsesc în Sfînta Scriptură şi care au fost redactate de regele Solomon (a cărui inimă, ca nisipul mării, spune Scriptura, cunoştea lumea întreagă şi toate lucrurile acestei lumi) putem găsi un mare număr de precepte, de avertismente şi de propuneri valabile pentru o mare varietate de ocazii ; ne vom opri un moment la ele şi vom lua în considerare un anumit număr din aceste exemple".

Bacon are multe de spus despre Solomon, pe care îl consideră un fel de predecesor al său. De fapt, în *The Advancement of Learning*, el preia (p. 39—40) de la Solomon teoria sa pedagogică a aforismului :

„De asemenea, dacă considerăm persoana lui Solomon, vedem că el a preferat, fie prin cererea pe care a făcut-o el însuşi, fie prin voinţa divină care i-a acordat-o, darul înţelepciunii tuturor bunurilor fericirii pămînteşti şi temporale. In virtutea acestui dar şi a

acestei concesii a lui Dumnezeu, Solomon n-a scris numai acele excelente parabole şi acele aforisme ale filozofiei divine şi morale, dar a compus în plus istoria naturală a tuturor vegetalelor, de la cedrul care creşte pe munte la muşchiul care creşte pe zid (şi care este un rudiment la jumătatea drumului dintre putregai şi iarbă), şi, în sfîrşit, istoria a tot ce respiră şi se mişcă. În plus, acelaşi rege Solomon, deşi îi întrecea pe toţi ceilalţi prin bogăţiile lui, prin fastul clădirilor sale, prin flota sa, prin numărul slugilor lui, prin rînduirea casei sale şi prin faima numelui său, nu cerea nici un alt privilegiu pentru gloria sa decît onoarea de a căuta şi de a găsi adevărul, aşa cum spune el însuşi atît de elocvent : «Slava lui Dumnezeu este să fie un lucru tainic, iar cea a regelui să-l descopere». Ca şi cum măiestria divină s-ar complăcea în acest joc nevinovat de copii în care unii ascund un obiect, iar alţii se străduiesc să-l găsească şi ca şi cum nimic nu ar aduce regilor mai multă onoare decît participarea la acest joc împreună cu Dumnezeu, în timp ce ei au sub ascultarea lor atîtea minţi şi atîtea mijloace şi deci este cu neputinţă să li se ascundă ceva".

Comparînd descoperirea ştiinţifică cu un joc de copii, Bacon ne apropie de una din ideile sale de bază, aceea că omul, care şi-a pierdut Paradisul prin mîndrie, trebuie să-l recîştige prin smerenie :

„...în ceea ce priveşte diferitele categorii de idoli şi alaiurile lor, trebuie să se renunţe la toţi şi să fie înlăturaţi cu o hotărîre solemnă şi absolută, iar gîndirea trebuie să fie temeinic eliberată şi purificată ; intrarea în împărăţia omului, întemeiată pe ştiinţă, se aseamănă cu intrarea în împărăţia Cerului, unde nimeni nu are voie să intre decît dacă e asemenea unui copil" [1].

Încă în *Essays* (Eseuri) (p. 289—290), Bacon insistase în acelaşi mod asupra faptului că „drumul către descoperirea ştiinţelor propus de mine nu pretinde nici o mare perspicacitate ş.

[1] *Essays*, editate de R. F. Jones, p. 294.

nici o mare vigoare a spiritului, ci așază toate spiritele și inteligențele aproape pe picior de egalitate". Tiparul i-a inspirat lui Bacon nu numai ideea științelor aplicate cu ajutorul omogenității segmentării, ci îi dăduse și convingerea că oamenii vor ajunge egali în capacitățile și performanțele lor. Această doctrină a dat naștere la unele speculații stranii, dar puțini sînt cei care ar fi dispuși să pună la îndoială puterea tiparului de a egaliza și extinde procesul învățămîntului, tot astfel precum tunul sau artileria au nivelat castelele și privilegiile feudale. Apoi, Bacon susține că textul Cărții Naturii poate fi restabilit prin mari acțiuni enciclopedice de cercetare a faptelor. Facultățile spirituale ale omului pot fi regenerate astfel încît să poată din nou oglindi Cartea perfecționată a Naturii. Mintea lui este acum o oglindă vrăjită, dar vraja poate fi ruptă.

Este, așadar, evident că Bacon nu avea nici un respect pentru scolastică, după cum nu avea respect nici pentru dialectica lui Platon și Aristotel, „pentru că este datoria Artei să perfecționeze și să exalteze Natura, iar ei, dimpotrivă, au maltratat, calomniat și trădat Natura" [1].

În ce măsură a înlocuit pagina tipărită în serie spovedania la ureche?

La începutul lucrării *The Advancement of Learning* (p. 23), Bacon face un scurt istoric al prozei Renașterii care ilustrează indirect rolul tiparului :

„Călăuzit, fără îndoială, de providență, Martin Luther a sfîrșit prin a înțelege cît de mulți își ridicase împotrivă atacîndu-l pe episcopul Romei și tradițiile

[1] *The Advancement of Learning*, p. 125.

corupte ale bisericii ; şi, dîndu-şi seama că este singur, nefiind în nici un fel sprijinit de opinia timpului său, s-a văzut silit să trezească toată antichitatea şi să cheme în ajutorul său timpurile străvechi, pentru a forma un partid împotriva timpului actual. O consecinţă a acestei atitudini a fost că peste tot s-a început să se citească şi să se cerceteze autorii vechi, teologi şi umanişti, care dormeau de mult în biblioteci. Şi, în consecinţă, a devenit necesar să se cunoască mai bine şi să se scrie mai elegant limbile în care aceşti autori scriseseră, pentru a-i putea înţelege mai bine şi a putea utiliza şi impune mai bine cuvintele lor. De aici, faptul că de atunci s-a aflat delectare în stilul şi în modalitatea lor de expresie şi că se admiră felul acesta de a scrie, ceea ce a fost în mare măsură accentuat şi grăbit de inimiciţia şi opoziţia pe care apărătorii acestor teorii vechi, oferite ca teorii noi, le nutreau împotriva oamenilor Şcolii, care erau, în general, de opinie contrară şi care în plus scriau într-un stil şi într-o manieră cu totul diferite, permiţîndu-şi să inventeze şi să folosească termeni noi pentru a-şi exprima părerea şi pentru a evita explicaţii lungi, fără a lua în seamă puritatea, farmecul sau, aş putea spune, legitimitatea stilului sau a cuvîntului".

Bacon afirmă aici că tot efortul umanist de a reînvia limbile şi istoria era un corolar al conflictelor religioase. Tipografiile puneau la îndemînă autori din timpuri apuse. Lumea a început să imite stilul lor. Scolasticii scriau într-un mod atît de tehnic şi de concis, încît au ieşit cu totul din modă şi au fost absolut incapabili să-şi creeze popularitate în rîndurile noului public cititor. Acest public, tot mai numeros, nu putea fi cîştigat decît printr-o retorică înflorită, şi Bacon continuă, spunînd (p. 24) :

„Pentru a-l cîştiga şi convinge, a fost necesar să se folosească elocinţa şi să se schimbe stilul, cel mai potrivit şi mai eficace mijloc de a pătrunde în gîndirea vulgului. Astfel, cele patru cauze adunate : admiraţia pentru antici, ura faţă de oamenii Şcolii, studierea aprofundată a limbilor şi eficacitatea predicării, au dus la un abuz de elocinţă şi de imitare a subiectelor

care au început să înflorească pe atunci. S-a ajuns repede la un exces; căci oamenii au început să caute mai degrabă cuvintele decît problemele, mai degrabă perfecțiunea expresiei, rotunjimea și claritatea perioadelor, căderea lină a frazelor și varietatea de tropi și de imagini ce ilustrează operele lor decît greutatea ideilor, valoarea subiectului, puterea argumentelor, vivacitatea inspirației sau profunzimea judecății. Atunci a început să fie la mare preț elocința bogată și apoasă a lui Osorius, episcopul portughez. Tot atunci și-a dat Sturmius atîta de mare și neobișnuită silință ca să studieze pe Cicero Oratorul, pe Hermogenes Retoricul, pe lîngă propriile sale cărți despre Perioade și Imitații și altele la fel. Tot atunci, Car de Cambridge și Ascham au ajuns aproape să-l zeifice pe Cicero și Demostene cu scrierile și cursurile lor, atrăgînd pe toți tinerii studioși spre acest fel de învățătură delicată și elegantă. Tot atunci, Erasmus a profitat de ocazie pentru a compune această rimă — ecou batjocoritor: *decem annos consumpsi in legendo Cicerone;* iar ecoul răspunde în grecește: θνε, *Asine.* Atunci învățătura scolasticilor a ajuns să fie cu totul disprețuită și socotită barbară. Pe scurt, gustul și tendința acelor vremi erau îndreptate mai mult spre imitație decît spre valoare".

Tot aici, în aproximativ o pagină, Bacon dă o imagine amănunțită a luptelor și a modelor literare din zilele sale. Ca și ideea sa despre metodele științifice, ideea sa despre lumea literară își are rădăcinile în religie. Schița sa a unei istorii a prozei engleze mai trebuie încă să fie temeinic studiată de specialiști din istoria literaturii. De pildă, cînd Bacon spune: „Atunci învățătura scolasticilor a ajuns să fie cu totul disprețuită și socotită barbară", el nu spune cu aceasta că și el o disprețuiește. El n-are respect pentru elocința înzorzonată și afectată, trîmbițată în mod curent în vremea aceea.

După această schițare a cîtorva din trăsăturile caracteristice ale cunoașterii aplicate în medievalismul lui Bacon, este momentul să luăm în considerare unele din aplicațiile tehnologiei ti-

parului la viaţa individuală şi naţională. Şi aici este necesar să luăm în considerare scriitorii şi limbile populare aşa cum au fost modelate de noua extindere a imaginii vizuale cu ajutorul presei de tipărit.

Unii scriitori au sugerat recent că am putea considera aproape întreaga literatură de imaginaţie, de la Renaştere încoace, drept o exteriorizare a spovedaniei medievale catolice. Northrop Frye atrage atenţia în *Anatomy of Criticism* (Anatomia criticismului), p. 307, asupra puternicei tendinţe autobiografice în proza de imaginaţie, „după exemplul Sf. Augustin, care pare s-o fi inventat, şi al lui Rousseau, care pare să fi creat un tip modern al ei. Faza mai timpurie a acestei tradiţii a dăruit literaturii engleze *Religio Medici*, *Grace Abounding* şi *Apologia* lui Newman, pe lîngă tipul înrudit, dar subtil diferit, al confesiunilor, încurajat de mistici".

Sonetul, mai ales, ca o formă nouă de spovedanie publică, încurajată de tipar, merită a fi studiat pentru legăturile sale cu noile forme de versificare. Cunoscutul sonet despre sonet al lui Wordsworth atinge unele din principalele preocupări ale *Galaxiei Gutenberg* :

Tu, Critic, nu dispreţui Sonetul ! Faci o mutră dispreţuitoare,
Uitînd adevăratele lui merite : cu această cheie
Shakespeare şi-a descuiat inima. Melodia
Acestei mici lăute a liniştit durerea lui Petrarca,
De o mie de ori Tasso a făcut să cînte acest fluier
Cu care Camoëns îşi potolea jalea exilului.
Sonetul a strălucit, veselă frunză de mirt,
Printre frunzele de chiparos ce-au încununat
Fruntea vizionară a lui Dante. Lumină de licurici,
L-a sprijinit pe blîndul Spenser de-a lungul
Întunecatelor cărări pe care-l chemau zînele.
Şi cînd ceaţa s-a lăsat pe paşii lui Milton,
Instrumentul deveni în mîna sa trompetă,
Din care a scos accente — prea rare, vai ! — ce-i îmbărbătau inima.

Multe au fost solourile de trompetă trimise în lume de tiparniță, fără de care nici n-ar fi fost compuse. Simpla existență a tiparului a creat necesitatea și, totodată, posibilitatea unui mod de expresie nou :

Iubesc cu adevărat ! De ce nu-mi pot cînta iubirea în versuri,
Pentru ca ea, iubita mea, să aibă plăcere aflînd de durerea mea !
Plăcerea, s-o facă să citească, lectura s-o facă să afle,
Aflînd să-i fie milă de mine, iar mila să-mi dobîndească bunăvoința ei.
Am căutat cuvinte pentru a zugrăvi cea mai neagră durere,
Dulci stratageme am scornit să-i stîrnesc interesul,
Adesea am folosit poemele altora, ca din ele
Să cadă o undă rodnică și răcoroasă pe fruntea mea încinsă de soare.

Dar, vai ! Cuvintele-mi rezistă și gonesc inspirația,
Această fiică a Naturii nu se supune ingratei munci,
Și versurile altora sună fals sub pana mea.
Nereușind să nasc versul, neputincios în chinurile mele,
Îmi mușc pana rebelă și mă autoflagelez de ciudă ;
„Prostule — îmi spune Muza —, uită-te în inima ta și scrie“ [1].

Aretino, ca și Rabelais și Cervantes, a vestit semnificația gargantuescă, fantastică, supraomenească a tiparului

---

Posibilitățile de exprimare sau exteriorizare spirituală în condițiile culturii manuscrisului erau, după cum am văzut, foarte limitate. Poeții și scriitorii nu puteau folosi limba națională

[1] Sir Philip Sidrey. *Astrophel and Stella.*

ca un canal de comunicare cu marele public. Odată cu tiparul s-a descoperit că limba populară este un asemenea canal de comunicare. Figura lui Pietro Aretino (1492—1556) ilustrează această schimbare bruscă. Ea ilustrează, de asemenea, brusca trecere de la acuzarea propriilor greşeli, de la spovedanie, la denunţarea publică a greşelilor altora. Aretino a fost poreclit „biciul principilor" :

„Era un monstru, e adevărat ; dacă am nega acest lucru, l-am subestima ; dar mai presus de toate era un om al timpurilor sale, expresia cea mai desăvîrşită a epocii în care a trăit — secolul al XVI-lea. Aceasta, imensul său talent, ca şi faptul că el a creat presa modernă şi a folosit arma, pînă atunci nebănuită, a publicităţii cu o incomparabilă apreciere a puterii ei îi dau, în primul rînd, dreptul la atenţia noastră" [1].

Cu doi ani mai în vîrstă decît Rabelais, el s-a născut, ca şi acesta, tocmai la timp pentru a-şi însuşi noul instrument al tiparului. El a întruchipat ziarul făcut de un autor unic, un Northcliffe [2] acţionînd de unul singur.

„El este, într-un fel, cu tendinţa sa spre «senzaţional», precursorul domnului Hearst [3], al lordului Northcliffe şi al altora ; el este, totodată, străbunul impozantei tagme a agenţilor moderni de presă, care, atunci cînd doresc să-şi dea aere, îşi spun «publicişti». Se lăuda că, în toată lumea, «faima o vînd eu». Era ahtiat după publicitate ; ea era mijlocul lui de trai, şi, desigur, ştia cum s-o facă... Avem deci aici omul pe care îl putem numi, cronologic vorbind, primul scriitor realist, primul ziarist, primul critic de artă" [4].

---

[1] Edward Hutton. *Pietro Aretino, The Scourge of Princes*, p. 11.

[2] William Harmsworth Northcliffe, viconte (1894—1922), principalul proprietar al ziarului britanic *Times*. A dat un nou avînt jurnalismului englez. — *Nota trad.*

[3] William Randolph Hearst (1863—1951), om de afaceri american, proprietar a numeroase ziare. A dezvoltat procedeele presei de senzaţie. — *Nota trad.*

[4] *The Works of Aretino*, traduse în engleză cu un studiu critic si biografic de Samuel Putnam, p. 13.

Ca și contemporanul său Rabelais, Aretino a simțit gigantismul ascuns în uniformitatea și repetabilitatea cuvîntului tipărit. Aretino, un om de origine modestă, lipsit de educație, a folosit presa așa cum avea să fie folosită mereu de atunci încoace. Putnam scrie (p. 37) :

„Dacă Aretino era, probabil, în epoca aceea omul cel mai puternic din Italia, poate chiar din lume, faptul se datorează, desigur, noii forțe pe care o descoperise, acea forță pe care noi astăzi o numim «puterea presei». Aretino însuși o considera ca fiind puterea condeiului său. El însuși nu-și dădea seama de natura, de-a dreptul prometeică, a focului cu care se juca. Tot ce știa era că dispunea de un instrument cumplit, și-l folosea cu aceeași lipsă de scrupule cu care a fost folosit permanent de atunci încoace. Era în stare de aceeași ipocrizie — vezi *Scrisorile* lui — ca și presa din zilele noastre".

Putnam merge pînă acolo încît spune (p. 41) că Aretino a fost, „poate, cel mai mare șantajist din istorie, primul adevărat reprezentant modern al *scrisorii anonime*". Adică Aretino considera într-adevăr tiparul ca un confesional public, în care el era părintele duhovnic, cu pana sau cu microfonul în mînă. Hutton îl citează pe Aretino la p. XIV a studiului său : „Las' pe alții să se frămînte cu privire la stil și în felul acesta să înceteze de a mai fi ei înșiși. Eu îmi cîștig existența, bunăstarea și faima prin propria mea muncă, fără maestru, fără model, fără călăuză, fără artificii. Ce-mi trebuie mai mult? Cu o pană de gîscă și cu cîteva foi de hîrtie, îmi bat joc de întregul univers".

Să revenim la cuvintele „fără model, fără călăuză", care erau cît se poate de exacte. Tiparul era un instrument fără precedent. Nu avea scriitori și nici public cititor și multă vreme a trebuit să se mulțumească cu scriitorii și publicul creați de cultura manuscrisului. După cum

explică Febvre și Martin în *L'Apparition du livre*, în primele două secole tiparul a trebuit să recurgă aproape în exclusivitate la manuscrisele medievale. În ce privește rolul autorului, acesta nu exista, deoarece scriitorul a purtat în primele două secole măști de predicator sau de clovn, descoperind rolul de „om de litere“ abia în secolul al XVIII-lea :

JACQUES... Să-mi dați deci voie
Să zburd în voia mea cum zburdă vîntul
Și să ating pe cine-oi vrea. Nebunii
Așa sînt învățați. Și-acela care
De-a mea sminteală o fi mai greu lovit,
Să facă haz mai mult ca toți se cade.
De ce anume ? Ei, acest „de ce“
E limpede ca apa. Cel pe care
Nebunul cu pricepere îl pișcă,
Oricît de nemilos l-ar înțepa,
Mult mai zăltat ar fi de s-ar face
Că nici n-a luat în seamă-nțepătura,
Căci altfel a-nțeleptului sminteală
Prea lesne fi va dată la iveală
De vorbele pe care acest nebun
Le-mparte la-ntîmplare. Deci așa :
Îmbracă-mă în haină de bufon,
Dar lasă-mă să-mi dau pe față gîndul
Și voi înzdrăveni, atuncea, trupul
Mîncat de boală-al păcătoasei lumi
De va răbda să-nghită doctoria [1].

Deși angrenat în această aventură catartică, Shakespeare resimțea amarnic lipsa rolului. În Sonetul CX citim :

E drept c-am tot cutreierat pribeag
Și c-am făcut din mine o paiață,
Vînzîndu-mi ieftin gîndul cel mai drag
Și dînd durerii vechi o nouă viață [2].

---

[1] W. Shakespeare, *Cum vă place*, act. II, sc. 7; traducere de Virgil Teodorescu.
[2] W. Shakespeare, *Sonete* Editura tineretului, 1967, traducere de Ion Frunzetti.

Tiparul nu-l atrăgea şi el n-a făcut nici un efort ca să-şi tipărească operele, deoarece răspîndirea lor în formă tipărită nu i-ar fi adus nici un fel de prestigiu. Altfel stăteau lucrurile pentru teologi. Cînd Ben Jonson şi-a publicat piesele în 1616, sub titlul : *Opere de Ben Jonson*, acest lucru a dat loc la comentarii ironice.

Este interesantă părerea pe care o avea Shakespeare despre scriitor ca duhovnic : „vinde ieftin gîndul cel mai drag", căci dacă el cutreiera ţara „pribeag", ca actor sau dramaturg trebuie să-i fi părut acelaşi lucru. Şi tocmai această revărsare, ca la spovedanie, de ştiri şi păreri personale l-a făcut pe Aretino şi pe contemporanii săi să asocieze tiparul cu pornografia şi obscenitatea. Aceasta este convingerea care domină *Dunciada* lui Pope la începutul secolului al XVIII-lea. Dar pentru Aretino, transformarea spovedaniei individuale în acuzaţie publică era o reacţie perfect normală la apariţia tehnologiei tiparului.

„Într-adevăr, observă Raimondi, Aretino «se prostituează». El are instinctul revoltei sociale a prostituatei : zvîrle cu noroi nu numai în obrazul contemporanilor săi, ci în întregul trecut. S-ar putea crede că ridică lumea la vedere şi o aşază în plină lumină... Totul este obscen şi libidinos, totul este de vînzare, totul este fals, nimic nu e sfînt. El însuşi face comerţ cu lucrurile sfinte pentru a cîştiga bani şi scrie vieţi romanţate ale sfinţilor. Şi apoi ? Ca Nanna, ca Pippa, el socoate că se cuvine să se ridice deasupra oamenilor şi să-i ţină în frîu cu propriile lor vicii. Educaţia pe care Nanna i-a dat-o lui Pippa este cea care a călăuzit şi viaţa lui Aretino" [1].

---

[1] Aretino. *Dialogues*, traducere în engleză şi note de Samuel Putnam, p. 59.

Marlowe a anticipat strigătul barbar al lui Whitman, creînd un sistem național de versuri albe — un sistem de iambi fără rimă care să se potrivească cu noul roman de succes

Nu trebuie să uităm că tiparul a conferit dimensiuni gigantice nu numai autorilor și limbilor naționale, ci și piețelor. Brusca dezvoltare a piețelor și a comerțului sub impulsul acestei prime forme de producție de masă părea să fie o manifestare vizibilă a tuturor corupțiilor latente ale omenirii. Acesta deci nu este cel mai mic dintre efectele dezvoltării componentei vizuale asupra experienței umane. Tehnica transpunerii, care este cunoașterea *aplicată*, a fost imparțial dezvoltată, ajungînd să cuprindă și crimele și mobilurile ascunse ale omenirii într-o nouă formă de autoexprimare. Deoarece tiparul este, din punct de vedere vizual, o formă mult intensificată a cuvîntului scris, el este mereu lacom de materiale „tari" sau senzaționale destinate difuzării. Faptul acesta este la fel de important pentru înțelegerea jurnalismului curent, ca și pentru aprecierea a ceea ce s-a petrecut cu limba și exprimarea în secolul al XVI-lea :

„Aretino merită să fie studiat pentru că a fost un om de geniu, pentru că rezumă și exprimă acea dezastruoasă epocă de anarhie, completa ei prăbușire și dezordine morală, plăcerea ei de a insulta și disprețui trecutul, repudierea oricărei tradiții și autorități a trecutului. Și dacă la aceasta mai adăugăm că el a făurit, pentru scopurile sale proprii, o armă care, în zilele noastre, a ajuns să fie mai puternică decît orice guvern la putere, parlament ales sau monarh eredi-

tar — publicitatea, presa —, vom avea o justificare suficientă pentru această carte"[1].

Tiparul, ca sistem de comunicare publică care dă puteri uriaşe de amplificare vocii individuale, şi-a creat curînd o nouă formă de exprimare, şi anume teatrul popular elisabetan. Primele versuri din foarte popularul *Tamerlan cel Mare* de Cristopher Marlowe redau toate temele noastre noi :

De la glume vechi rimate săltăreţ
Şi flori de stil de bufoni ţărănoşi cultivate
Vă vom conduce la mîndrul cort de război
Unde-l veţi auzi pe scitul Tamerlan
Ameninţînd lumea cu cuvinte uimitoare.
. . . .
Să nu vedeţi decît imaginea lui în oglinda aceasta de teatru
Şi să-i aplaudaţi soarta cît vă place.

Primul personaj care ia cuvîntul, Mycetas, continuă cu cuvinte la fel de semnificative :

Frate Cosroe, sînt mult mîhnit,
Dar nu am puteri s-o pot spune,
Căci nevoie ar fi aci de cuvinte mari şi tunătoare.

Deosebit de semnificativă este descoperirea versului alb ca megafon sau sistem de difuzare şi conştiinţa că rimele săltăreţe nu au nici anvergura, nici amploarea necesare declamării în public ce-şi găsea rezonanţa în noua epocă. Versul alb era o noutate la fel de senzaţională pentru elisabetani ca şi „prim planul" într-un film al lui Griffith şi amîndouă se aseamănă în ce priveşte intensitatea amplificării şi exagerării sentimentelor. Nici Whitman, stimulat de noua intensitate vizuală a ziarelor din vremea sa, n-a putut inventa un vehicul mai zgomotos pentru strigătul său barbar ca versul alb. Nimeni nu şi-a dat pînă acum osteneala să emită o teorie a originii versului alb englez. El n-are antecedente sau modele decît, poate, în lunga linie

[1] Edward Hutton, *op. cit.*, p. XIV.

melodică a muzicii medievale. Nu cred că părerile lui Kenneth Sisam despre versul englez vechi au vreo legătură cu versul alb. El scrie în *Fourteenth Century Verse and Prose* (Versul și proza veacului al paisprezecelea) : „Engleza veche avea un singur metru — versul aliterativ lung, fără rimă. Era foarte potrivit pentru narațiune ; era lipsit de muzicalitate, în sensul că nu putea fi cîntat ; avea o tendință marcată spre o declamare patetică și zgomotoasă“.

Dar paradoxal este că versul alb, fiind unul din primele tipuri de poezie „vorbită“, și nu cîntată, este mult mai rapid decît cîntul și poate chiar decît vorbirea însăși. În orice caz, putem spune de la început că versul alb, contrar poeziei rimate, răspundea noii necesități a limbii naționale de a fi recunoscută și impusă ca instrument de comunicare public. Aretino a fost primul care a folosit limba națională ca mijloc de comunicare de masă, mijloc în care se transformase datorită tiparului. Biografii lui atrag atenția asupra extraordinarei asemănări care există între el și magnații presei contemporane. Recenzînd biografia *Citizen Hearst* (Cetățeanul Hearst) de W. A. Swanberg, ziarul *New York Times* a intitulat cronica (10 sept. 1961) : *Omul care a făcut titlurile din ziare să răcnească.*

Versul alb era un mijloc de a face engleza să urle și să răcnească într-un fel adaptat noii extinderi și consolidări a limbii naționale cu ajutorul tiparului. În secolul nostru, cînd limba populară s-a ciocnit de concurența neverbală a fotografiei, a filmului și a televizunii, a avut loc o reacție inversă. Faptul este subliniat de Simone de Beauvoir în *Les Mandarins* (Mandarinii) : „A fi un mare scriitor în Guatemala sau în Honduras, ce triumf derizoriu ! Crezuse odinioară că locuiește într-un punct privilegiat al lumii, de unde fiecare cuvînt se răspîndește pe întregul glob, dar acum știa că toate vorbele rostite de el mor la picioarele sale !“

Ce extraordinară lumină aruncă acest pasaj asupra erei Gutenberg și a versului alb ! Nu este de mirare că cercetarea literară n-a reușit să dea o explicație originii versului alb. La fel de sterilă ar fi căutarea originii lungilor șosele romane în tehnica dinaintea lor. Ele erau un subprodus al papirusului și al curierilor rapizi. Cesare Folingo abordează pertinent acest gen de probleme cînd scrie în legătură cu „literaturile în limbi naționale“ în *The Legacy of the Middle Ages* (Moștenirea evului mediu) (p. 182): „Roma n-a produs o poezie epică populară... Acești neobosiți constructori erau obișnuiți să-și exprime eposul în piatră ; mile și mile de șosele pavate... trebuie să fi fost înzestrate cu o forță emoțională aproape asemănătoare cu cea pe care o au pentru francezi lungile secvențe de versuri cu o singură rimă“.

Transformînd limbile naționale în mass media, adică în sisteme închise, tiparul a creat forțele uniforme, centralizatoare ale naționalismului modern

---

Francezii, mai mult decît oricare altă națiune modernă, au resimțit forța unificatoare a limbii lor ca o experiență națională. Este firesc ca ei să fie primii care resimt descompunerea acestei unități, create de tipar, sub impactul mijloacelor de comunicare neverbale. În epoca electronică, Simone de Beauvoir și Jean-Paul Sartre se întreabă pe un ton tragic în *Qu'est-ce que la littérature ?* (Ce este literatura ?) : „pentru cine scriem ?“

Un articol redacțional cu privire la Simone de Beauvoir, publicat în *Encounter* (august, 1955), ajută mult la stabilirea unei relații între

noile voci stridente ale erei Gutenberg şi fenomenul naţionalismului. Autorul se ocupă de natura celebrităţii şi de durata ei :

„...pentru a o obţine este aproape necesar, în epoca noastră, să fii membru al unei comunităţi naţionale care are, pe lîngă anumite merite morale şi estetice, calitatea generală de a deţine o anumită putere — de a atrage atenţia lumii şi, ceea ce este mai important, de a se face ascultată. Existenţa unei asemenea comunităţi pare a fi o condiţie prealabilă a apariţiei unei literaturi naţionale suficient de dezvoltate ca întindere şi ca importanţă pentru a reţine atenţia lumii şi a da o formă imaginaţiei lumii... Scriitorii înşişi au contribuit la crearea a ceea ce se numeşte «literatură naţională». La început, activitatea lor avea o naturaleţe agreabilă... Mai tîrziu, sub influenţa mişcării romantice, limbi muribunde au fost reînviate, noi epopei naţionale au fost compuse pentru naţiuni care abia începeau să existe, în timp ce literatura acorda cu entuziasm cele mai supranaturale virtuţi ideii existenţei naţionale..."

Aşadar, tiparul uneşte strîns, prin acţiunea şi efectele sale, exteriorizarea sau punerea în circulaţie a experienţei individuale interioare şi acumularea conştiinţei naţionale colective, aşa cum această nouă tehnologie unifică limba naţională, o face vizibilă şi o centralizează.

Este foarte firesc că Chaucer, ca şi Dryden, a preferat distihul ca formă poetică potrivită pentru a reda o conversaţie intimă între prieteni. Astfel distihul chaucerian îl va fi frapat pe Thomas Morus ca foarte apropiat prin caracter de dialogul scolastic, păstrînd, mai mult încă decît distihul lui Pope şi al lui Dryden, caracteristicile cadenţei senecane. Importantul pasaj din Morus, citat înainte, face distincţia corespunzătoare între rimă şi versul alb, cînd opune filozofia scolastică, ca „nefiind neplăcută în conversaţia familiară dintre prieteni", noilor forme ale discuţiei, potrivite pentru „consiliul regilor, în care se dezbat şi sînt analizate cu multă autoritate probleme importante". Morus

vorbeşte despre organizaţiile politice centralizate şi naţionaliste, care erau noi în epoca sa. Versul alb al lui Marlowe constituia corespondentul obiectiv al acestor noi forme de gigantism :

Cheridamas : Tamerlan !
Un cioban scit împodobit cu mîndrie
Şi cele mai bogate daruri ale naturii !
Privirile lui ameninţă cerul şi înfruntă zeii ;
Ochii săi scînteietori privesc pămîntul,
De parcă acum ar ticlui vreo stratagemă,
Sau ar voi să străpungă bolţile sumbre ale Avernului
Şi să smulgă din infern cîinele cu trei capete [1].

Divorţul dintre poezie şi muzică s-a reflectat mai întîi în pagina tipărită

Comentînd linia melodică a trubadurilor, Wilfred Mellers, în lucrarea sa *Music and Society* (Muzica şi societatea), p. 29, face să iasă mai bine în relief calităţile impetuosului vers al lui Marlowe :

„Lungimea extraordinară şi plasticitatea unduioasă a liniei în toate aceste muzici dezvăluie avantajele muzicii concepute monodic, compensînd limitările ei evidente ; sacrificînd posibilităţile armoniei şi ale contrastului sonor, se cîştigă posibilitatea de a elibera melodia de acţiunea inhibitoare a măsurii. Nu există limite în folosirea subtilităţilor frazei, intonaţiei şi nuanţelor, în afară de cele impuse de crearea unei organizaţii lineare coerente".

Cîntul este un sistem de încetinire a vorbirii pentru a-i putea savura nuanţele. Versul alb s-a născut într-o perioadă care mai întîi a despărţit

---

[1] Christopher Marlowe. *Tamerlan cel Mare,* act. I, sc. 2.

cuvintele de muzică, iar apoi a dat un impuls autonomiei specializate a instrumentelor muzicale. După părerea lui Mellers, rolul polifoniei a fost de a sfărîma vechea linie monodică. Iar polifonia avea să aibă asupra muzicii efecte comparabile cu cele ale literelor mobile şi ale scrierii mecanice asupra limbii şi literaturii. Căci, mai ales după ce au început să fie tipărite partiturile, cuantificarea şi măsura au devenit necesare ca mijloc de asigurare a unităţii de execuţie a diverselor părţi. Polifonia medievală însă conţinea această separare a părţilor numai în stare latentă. Mellers scrie (p. 31) :

„S-ar putea ca polifonia să fi fost mai întîi rezultatul, în bună măsură involuntar, al anumitor erori care au putut interveni în executarea la unison a muzicii monofonice ; nu este deloc surprinzător că, spre sfîrşitul evului mediu, polifonia a fost atît de adînc înrădăcinată în ceea ce erau atitudini în esenţă monofonice, încît oamenii lumii moderne o găsesc, cel puţin la prima vedere, neaşteptat de greu de înţeles. Noi ştim mai mult sau mai puţin ce avem de aşteptat de la o muzică concepută în «mai multe părţi», dar compozitorul medieval nu îndeplineşte aşteptările noastre. Dar înainte de a-l înlătura, ca «primitiv» sau «veleitar», ar trebui să putem fi siguri că înţelegem ce credea el că încearcă să facă. El nu încerca realmente să rupă cu tradiţiile monofoniei muzicale, cu care fusese învăţat şi care, după cum am văzut, simboliza filozofia inerentă lumii sale ; poate că el încerca să extindă resursele acestei muzici şi, făcînd aceasta, introducea, fără să-şi dea seama, concepte care aveau să producă o profundă revoluţie tehnică".

Excelentul studiu al lui Bruce Pattison *Music and Poetry of the English Renaissance* (Muzica şi poezia în Renaşterea engleză), subliniază că „de fapt singura formă muzicală pînă în secolul al XVII-lea a fost cîntul" (p. 83). Şi pentru că forma cîntului, timp de secole, a fost inseparabilă de dezvoltarea narativă şi lineară a temelor, ea a influenţat şi a orientat si practica li-

terară. Ceea ce numim astăzi povestirea sau „firul narațiunii“ nu apare mai clar la Nashe [1] decît în Vechiul Testament. „Firul“ acesta este mai curînd îngropat sub o multitudine de efecte de limbă. Această calitate de interacțiune simultană sau de senzualitate tactilă este evidentă în muzica medievală. După cum spune Pattison (p. 82) : „Într-un fel, muzica medievală este adesea instrumentală ca concepție, deși nu este sigur rolul ce-l jucau instrumentele în executarea ei. Atenția era în special concentrată asupra efectelor produse de îmbinarea diferitelor voci asupra simțurilor, mai curînd decît asupra sentimentelor exprimate de text, sau asupra exprimării emoționale în general“.

Polifonia orală a prozei lui Nashe păcătuiește împotriva convenției lineare și literare acceptate

---

Gustul voluptos pentru interacțiunea complexă a calităților a persistat în secolul al XVI-lea chiar și în limbajul destinat paginii tipărite. Și James Sutherland, în *On English Prose* (Proza engleză), p. 49, consideră, în mod greșit, această polifonie la Nashe ca o incapacitate de a fi un om de litere rezonabil : „Neajunsul lui Nashe constă, în parte, în aceea că este mult mai puțin interesat să redea lucrurile într-o formă ușoară pentru cititor decît să se bucure de propria sa superioritate față de el ; sau, dacă aceasta pare o apreciere prea brutală, îl interesa îndeosebi exploatarea resurselor lingvistice ale limbii pentru propria

[1] Thomas Nashe (1567—1601), scriitor satiric englez. — *Nota trad.*

sa plăcere". Citit cu glas tare de către un retorician experimentat, format în noile școli medii ale vremii, pasajul citat de Sutherland (p. 49—50) capătă varietatea stridentă a unui solo de trompetă al lui Louis Armstrong :

„Hero spera, și de aceea visa (căci orice speranță nu e decît un vis) ; iar speranța ei era unde îi era și inima, iar inima ei era bătută și răsucită de vînt, care putea să-i aducă dragostea sau s-o ducă departe de ea. Speranța și teama se luptau în ea, și una și cealaltă fiind inamice ale somnului. În zori de zi (ce babă trebuie să fie ziua, că-i trebuie atîta să se urnească), ea deschidea fereastra sau ochiul de geam ca să vadă de unde vine furtuna și care era starea mării. Îndată ochii i-au adus durere, prima pată albă pe care au întîlnit-o în cale săgețile lor pătrunzătoare fiind trupul neînsuflețit al lui Leandru ; la vederea neașteptată a acestei triste priveliști a trupului iubitului ei zăcînd în apă, unde avea să ajungă pradă peștilor, durerea ei nu putea să nu fie nemărginită, chiar dacă nu l-ar fi plăcut peste măsură ; căci nu există femeie care să nu găsească bucurie în lacrimi. Altfel nu le-ar vărsa cu atîta ușurință pentru orice.

A coborît degrabă, în cămașa ei de noapte largă, cu părul fluturînd (întocmai precum a ieșit Semiramida cu o oală de noapte în mînă și cu cozile negre legănîndu-i-se pe umeri, cu pieptenul de fildeș vîrît în el, cînd a auzit că Babilonul căzuse), sperînd să reînvie cu sărutările ei trupul lui neînsuflețit. Dar tocmai cînd era să lipească una din aceste cataplasme calde pe buzele lui vinete, valurile s-au rostogolit cu coame înalte ca niște baloturi de lînă și l-au smuls de lîngă ea (de parcă ar fi vrut să-l poarte înapoi spre Abydos). A devenit atunci o bacantă dezlănțuită și fără să mai stea pe gînduri a sărit după el, renunțînd astfel la calitatea ei de preoteasă și dînd de lucru lui Musaeus și lui Kit Marlowe".

În ce măsură circumstanțele au influențat nu numai structura muzicii, ci și a limbajului cîntat rezultă din studiul lui John Hollander *The Untuning of the Sky* (Dezacordarea cerului), consacrat teatrelor elisabetane. Acestea

foloseau intens muzica chiar pentru a anunța funcții și vedeau necesitatea de a încorpora toată muzica, în afară de aceste semnale, în intriga piesei înseși. „În micile teatre ale orașului..., cenaclurile imitau pantomima..."

La început, toată lumea, în afară de Shakespeare, a crezut că presa tipografică era o mașină producătoare de nemurire

Factorii fizici care au determinat o restructurare a modurilor și a domeniilor de exprimare ne-au interesat pînă acum numai în legătură cu apariția bruscă a vocilor individuale și a adoptării limbii naționale ca mijloc de exprimare publică unitar și gata de folosință. Simultan a apărut ideea că cuvîntul tipărit în limba națională ar conferi celebrității o veșnicie artificială. Într-un frumos eseu despre Cardano (1501—1576), în *Abinger Harvest* (p. 190), E.M. Foster subliniază : „Presa tipografică, care pe atunci împlinise doar un secol, a fost considerată în mod eronat ca o mașină producătoare de nemurire, și oamenii s-au grăbit să-i încredințeze faptele și pasiunile lor, spre folosul epocilor viitoare". Și Foster îl citează pe Cardano (p. 193) :

„Am avut șansa deosebită de a trăi într-un secol care a descoperit întreaga lume — America, Brazilia, Patagonia, Peru, Quito, Florida, Noua Franță, Noua Spanie, țări aflate în nord, în est și în sud. Și ce poate fi mai minunat decît fulgerul oamenilor, care îl depășește cu mult ca forță pe cel ceresc ? Și nu te voi trece sub tăcere nici pe tine, minunat Magnet, care ne călăuzești peste oceane, prin noapte și furtuni, spre țări ce nu le-am cunoscut niciodată. Apoi mai este și presa noas-

tră de tipărit, concepută de geniul omului, făurită de mîinile lui, şi totuşi o minune egală cu cele divine".

Tot pe atunci, Pierre Boaistuau scria în *Theatrum Mundi* (Teatrul Lumii) :

„Nu-mi pot închipui nimic egal sau comparabil ca utilitate sau ca demnitate cu minunea tiparului, care întrece ca perfecţiune tot ce a conceput sau şi-a imaginat antichitatea, ştiind că el înmagazinează şi păstrează toate creaţiile spiritelor noastre. El este tezaurul care imortalizează monumentul spiritelor noastre, care eternizează lumea şi care pune în lumină rodul trudei noastre. Şi, deşi cîte ceva poate fi adăugat tuturor celorlalte înfăptuiri şi invenţii ale omenirii, numai tiparul şi-a făcut apariţia în lume cu atîta perfecţiune şi datorită unei întîmplări atît de fericite, încît nu i se poate adăuga nimic şi nici scoate nimic fără a-l strica şi deforma : înfăptuirile sale sînt atît de minunate şi executate cu atîta iuţeală şi grijă, încît într-o zi un singur om poate tipări mai multe litere decît poate scrie cu pana într-un an întreg cel mai rapid dintre scribi sau copişti".

Conceptul de „expresie personală" încă nu era cunoscut, dar cuvintele lui Boaistuau „pun în lumină rodul trudei noastre" sînt o excelentă indicaţie a matricei din care, mult mai tîrziu, va fi extras acest concept. Cuvintele „imortalizează monumentul spiritelor noastre" redau perfect ideea secolului al XVI-lea despre nemurirea cîştigată prin trudă şi repetarea mecanică a acestei trude. În secolul nostru, ideea unei asemenea imortalităţi a căpătat o nuanţă cumva dubioasă, sesizată de Joyce în *Ulysse* (p. 41) :

„Cînd omul citeşte aceste pagini stranii despre unul dus de mult, se simte una cu acel unu care odată... Nisipul fin dispăruse sub picioarele lui. Cizmele sale păşeau din nou pe un amestec umed şi zgrunţuros, scoici tăioase, pietriş scîrţîitor, tot ce se sfarmă de nenumăratele pietre, lemne găurite de viermi, Armada pierdută. Nisipuri pernicioase aşteptau să-i sugă tălpile, exalînd mirosuri de cloacă. S-a apropiat de ele

păşind cu grijă. O sticlă de bere se înălţa pe jumătate înfundată în coca păstoasă a nisipului. O santinelă, insulă a îngrozitoarei sete".

În acest pasaj, Stephen Dedalus trece de la meditaţia asupra cărţilor şi a bibliotecilor la mesajul închis într-o sticlă, ajungînd la ea printr-o experienţă audio-tactilă-olfactivă halucinantă, căreia îi opune cu grijă în contrapunct părerile sale subiective despre scriitori, biblioteci şi nemurire literară...

Tema imortalizării cu ajutorul cuvîntului tipărit a fost foarte plauzibilă în prima perioadă a tipografiei, cînd atîţia scriitori uitaţi şi necunoscuţi ai trecutului au căpătat, datorită tiparului, o viaţă nouă şi mult mai intensă decît au avut vreodată în existenţa lor concretă scribală. În 1609, dedicaţia lui Shakespeare la sonetele sale suna: „Singurului creator... fericire deplină şi acea veşnicie făgăduită de nemuritorul nostru poet. Binevoitorul şi îndrăzneţul editor".

Poetul nemuritor trăieşte veşnic prin tipar şi promite această veşnicie a cuvîntului tipărit (cu mult mai sigură decît veşnicia unui mesaj scris de mînă şi pus într-o sticlă) „singurului creator". Firesc este ca identitatea creatorului să fie tot atît de misterioasă ca şi procesul poetic care a permis crearea sonetelor. Cum însă eternitatea este acum asigurată pentru creatorul care porneşte o nouă existenţă poetică tipărită, poetul îi urează drum bun, precum şi-l urează sieşi în călătoria sa tipărită spre veşnicie. Şi astfel, călătorul porneşte la drum prin şi în textul sonetelor la zece ani după ce moda elisabetană a sonetelor trecuse.

Arareori au fost strecurate în cîteva zeci de cuvinte mai multe subînţelesuri ca în această dedicaţie. O ironie asemănătoare apare într-o prefaţă a lui Shakespeare la *Troilus şi Cressida*, publicată în fruntea ediţiei *in quarto* din 1609, în acelaşi an cu sonetele. Nu ne interesează aici dacă prefaţa a fost scrisă într-adevăr de

Shakespeare. Este prea spirituală pentru Dekker şi prea rezervată pentru Nashe. Se referă în mare măsură la tema noastră, a tiparului, ca instrument creator de nemurire:

„Un scriitor de ocazie către un cititor de profesie: AVERTISMENT. Veşnic cititor, găseşti aici o piesă nouă care, nefiind niciodată jucată pe scenă, nu şi-a pierdut prospeţimea, care nu a fost niciodată aplaudată de palmele vulgului şi care, cu toate acestea, merită din plin palma comicului; căci ea s-a născut din acea minte care nu s-a apucat niciodată fără folos de ceva comic. Şi dacă acest nume vanitos de *Comedii* l-am înlocuit cu titlul *Comodităţi*, sau în loc de piese de teatru le-aş numi pledoarii, i-ai vedea pe toţi aceşti mari cenzori, care le socot deşertăciuni, adunîndu-se în jurul lor de dragul propriei gravităţi; mai ales comediile acestui autor, căci ele sînt atît de aidoma vieţii, încît oferă comentariile cele mai generale la toate faptele vieţii noastre; ele dovedesc atîta pricepere şi putere de spirit, încît cei mai scîrbavnici la piese se bucură de comediile lui. Şi toţi acei oameni de lume, fără duh şi grei la minte, care niciodată n-au fost în stare să prindă hazul unei comedii, venind la reprezentaţii după faima lor, au găsit acolo spiritul pe care ei nu l-au avut niciodată şi au plecat mai mintoşi decît veniseră, simţind ascuţişul spiritului mai mult decît visaseră vreodată că ar putea să-l ascută cu mintea lor. Atît de multă şi gustoasă sare a duhului se găseşte în comediile lui, încît, după mărimea plăcerii ce o împart, par să se fi ivit din marea din care a purces Venus. Printre toate nu este nici una mai cu haz ca aceasta şi, de aş avea timp, i-aş face un comentariu, deşi ştiu că n-are trebuinţă (măcar cît trebuie ca să-ţi dai seama că ţi-ai folosit bine gologanii), atît cît bietul de mine chiar ştie a găsi că se află în ea. Merită asemenea trudă, la fel ca cea mai bună comedie a lui Terenţiu sau Plaut. Şi să fii convins că, atunci cînd autorul nu va mai fi, iar comediile sale nu se vor mai găsi de vînzare, le vei căuta pretutindeni şi vei instaura o nouă Inchiziţie engleză. Ia asta drept un avertisment şi nu risca, din acest motiv, plăcerea şi faima de posesor al unui gust ales; nu o respinge şi nici nu o preţui mai puţin, pentru că

n-a fost întinată de respirația impură a mulțimii, ci mulțumește soartei fericite că s-a sustras acestui destin. Corespunzător intenției nobilului ei posesor, cred că mai degrabă ar trebui să te rogi tu să o poți citi decît să te lași rugat s-o faci. Și acum, pentru toți cei ce n-o vor lăuda voi pune să se spună rugăciuni (pentru sănătatea spiritului lor). Vale".

Acest fragment de proză necesită aceeași agilitate a atenției ca piesa însăși. El începe la fel ca James Joyce în rolul lui Mr. Germ's Choice, spunînd : „Consumatorii mei nu sînt oare și producătorii mei ?". Faptul că piesa *Troilus și Cressida* n-a fost niciodată „aplaudată de palmele vulgului" poate sugera că piesa a fost reprezentată la Inns of Court [1]. Dar prefața în întregime este și ea o analiză a teoriei comunicațiilor, ca și piesa în sine. La mijlocul piesei, tema prefeței este redată mult mai pe larg, începînd cu :

Un om năstrușnic scrie
Că omul, cît ar fi de înzestrat,
În sinea lui sau altcum, nu se poate
Făli cu ce-i al lui și nici simți
Că e stăpîn decît prin oglindire [2].

Prefața folosește ideea că producătorul nu există decît prin consumatorul său și își bate joc și de cititorii și de scriitorii noii epoci printr-o serie amețitoare de întortochieri fără finalitate. Autorul este tot atît de puțin impresionat de valoarea finală a tiparului ca și Shakespeare, care nu putea fi convins să-și publice piesele.

Este suficient să menționăm cîteva din sonetele cele mai populare ale lui Shakespeare ca întruchipare a ideii acceptate în epoca lui a

[1] The Inns of Court : în Anglia, cele patru școli de drept : Lincoln's Inn, Gray's Inn, The Inner Temple, The Middle Temple, Ele confereau diplomele de drept și numai ele puteau acorda dreptul de înscriere în carou. — *Nota trad.*

[2] W. Shakespeare, *Troilus și Cressida*, act. III, sc. 3, traducere de Leon Levițchi.

subiectului eternității *via* limba națională tipărită, ca în Sonetul LV, care începe astfel :

> Nu-i marmură, nu-s lespezi de morminte
> Regești, mai mult ca versul meu să țină [1].

Şi pentru că au supraviețuit secolelor, presupunem că nici autorii nu aveau îndoieli că ele vor supraviețui. Dar învățații epocii, indiferent de atitudinea lor față de tipar, aveau îndoieli privind puterea de supraviețuire a limbilor naționale. Unele din îndoielile acestea apar în sonetul lui Spenser (*Amoretti*, LXXV) :

> Intr-o zi am scris numele ei pe mal,
> Dar valurile au venit şi au şters totul ;
> Din nou am scris cu alt scris,
> Dar a venit fluxul şi truda mea a fost în zadar.
> Om de nimic, a spus el, care în zadar încerci
> Să dărui veşnicie la ce e muritor...

„Trebuie să ne amintim — scrie J. W. Lever în *The Elizabethan Love Sonnet* (Sonetul de dragoste elisabetan), p. 57 — în ce măsură viața însăși este modelată de modele literare : cum într-o epocă oamenii tind să-și conducă amorurile cu toată seriozitatea, ca eroii lui Stendhal, iar în alta cu ușurința eroilor lui Noël Coward". Dar, după cum elisabetanul era, ca „eul" lui Chaucer, în stare să joace într-un șir de roluri publice sau particulare, la fel știa să se joace cu limba la diferite niveluri. Vechea legătură orală, cu marea ei flexibilitate de registru, îl mai lega pe cititor de scriitor. Lever, explicînd incapacitatea secolului al XIX-lea de a înțelege procedura lui Sidney, comentează (p. 57) : „Atrofia convențiilor pozitive și corolarul ei, fracționarea individului într-un eu public și unul particular, explică de ce o mare parte din poezia victoriană intimistă provoacă un sentiment de jenă".

S.L. Bethell, în *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition* (Shakespeare și tradiția

---

[1] W. Shakespeare. *Sonete*, traducere de Ion Frunzetti.

dramatică populară), analizează profund această temă, arătînd cum desfacerea unor legături mai vechi dintre autor şi public a făcut pe criticii secolului al XIX-lea „să-l trateze pe Shakespeare într-un mod care ar fi fost mai potrivit pentru Ibsen : ei au abordat personajele sale de parcă ar fi fost personaje istorice şi au încercat să le descifreze psihologia... Nu s-a făcut nici o încercare să se reflecteze asupra anomaliei istorice că un teatru naturalist a putut răsări atît de curînd dintr-o tradiţie convenţională“ (p. 13—14). La fel, Hollywoodul a putut să se dezvolte rapid pentru că a avut la temelie romanul secolului al XIX-lea.

Portabilitatea cărţii, ca şi cea a picturii de şevalet, a contribuit în mare măsură la noul cult al individualismului

---

În mod arbitrar vom trece acum mai departe la un aspect fizic al cărţii tipărite care a contribuit în mare măsură la dezvoltarea individualismului. Mă refer la portabilitatea ei. După cum pictura de şevalet a dezinstituţionalizat pictura, tot astfel tiparul a distrus monopolul bibliotecilor. Moses Hadas menţionează în *Ancilla to Classical Reading* (Ajutor pentru citirea clasicilor), p. 7 : „Papirusul, strîns în suluri, a constituit materialul curent pentru cărţi, pînă cînd creştinii, în primul rînd — care voiau să aibă astfel Evanghelia cuprinsă într-un singur volum —, au introdus forma codexului, şi prin aceasta şi pergamentul, mai potrivit acestei forme“. El adaugă :

„...codexul, care este de fapt cartea modernă, constînd din foi grupate în fascicule, este evident mai compact decît un sul... el putea fi redus la dimensiunile conve-

nabile ale unei ediţii de buzunar şi acest avantaj este de obicei invocat pentru a explica adoptarea formei de codex de către creştini în secolul al IV-lea..., dar în cursul secolului al III-lea, marea majoritate a ceea ce a rămas de la păgîni se află în suluri, în timp ce majoritatea operelor creştine sînt în formă de codex. Mărimea curentă a codexului era în jur de 25 × 16 cm".

După cum relatează Febvre şi Martin în *L'Apparition du livre* (p. 126), cărţile de rugăciune şi de liturghie în format de buzunar au fost, probabil, cele mai numeroase cărţi tipărite într-un secol şi mai bine de la apariţia tiparului : „Cu toate acestea, datorită tiparului şi multiplicării textelor, cartea a încetat să apară ca un obiect preţios, de consultat într-o bibliotecă. Se naşte treptat dorinţa de a o avea la dispoziţie şi de a o transporta uşor, pentru a o consulta sau a o citi oriunde şi oricînd".

Această înclinaţie foarte firească spre accesibilitate şi portabilitate a mers mînă în mînă cu creşterea simţitoare a vitezei de citire a textelor tipărite cu litere uniforme şi repetabile faţă de manuscrise. Aceeaşi tendinţă spre accesibilitate şi portabilitate a creat un public şi pieţe de desfacere tot mai largi, indispensabile întregii acţiuni Gutenberg. Febvre şi Martin explică (p. 162) : „De la început, tiparul a apărut ca o industrie guvernată de aceleaşi legi ca şi celelalte industrii, iar cartea ca o marfă pe care oamenii o produceau în primul rînd pentru a-şi cîştiga existenţa, chiar şi atunci cînd erau, ca familiile Aldus sau Estienne, totodată umanişti şi savanţi".

Autorii trec apoi la problema capitalului considerabil necesar pentru a tipări şi publica, a riscului mare de eşec comercial şi a goanei după pieţe de desfacere. Chiar în secolul al XVI-lea, tendinţele care se manifestau în selecţionarea şi în tirajul cărţilor prevesteau „apariţia unei civilizaţii de masă şi de standardizare". Se forma treptat un nou gen de public

consumator. Din întreaga producţie de cărţi de pînă în 1500, reprezentînd cincisprezece sau douăzeci de milioane de exemplare, din 30 000 sau 35 000 de titluri distincte, partea cea mai mare, 77%, era în latină. Dar, aşa cum cartea tipărită a înlăturat manuscrisul în primul deceniu al secolului al XVI-lea, tot astfel limbile naţionale au înlocuit curînd latina. Căci era inevitabil ca teritoriul limbii naţionale să ofere cărţii tipărite o piaţă mai largă decît cea pe care o constituia elita internaţională clericală a cititorilor de latină. Producţia de carte a fost o mare aventură din punctul de vedere al capitalului şi avea nevoie de pieţe cît mai întinse. Febvre şi Martin scriu (p. 479) : „Astfel, secolul al XVI-lea, epocă de reînnoire a culturii antice, este, de asemenea, cea în care latina începe să piardă teren. Începînd din 1530 mai ales, această mişcare devine deosebit de clară. Publicul librăriilor... devine tot mai mult un public de laici — adesea femei şi burghezi, printre care mulţi nu sînt deloc familiarizaţi cu limba latină".

Întrebarea „ce doreşte publicul ?" a avut de la bun început o importanţă capitală pentru tipar. Dar aşa cum formatul cărţii a păstrat multă vreme aspectul exterior al manuscrisului, tot astfel vînzarea de carte a depins multă vreme de tîrgul medieval ca mijloc de desfacere. „Negoţul de cărţi în tot cursul evului mediu a fost — nici nu mai este nevoie s-o subliniem — în mare măsură un comerţ de ocazie ; abia după inventarea tiparului, comerţul cu cartea a devenit o activitate curentă" (Buhler, *The Fifteenth Century Book* — Cartea în secolul al cincisprezecelea, p. 33). Sensul comerţului medieval de carte ca operaţie ce se făcea din mînă în mînă poate fi înţeles în epoca noastră comparîndu-l cu piaţa picturilor de valoare, care este în cea mai mare parte o piaţă de revînzători de ocazie. În general, picturile şi antichităţile sînt obiecte ale

unui comerţ similar cu cel al cărţii manuscrise din perioada începuturilor tiparului. Cartea şi-a menţinut formatul de manuscris, aceasta fiindu-i necesar pentru vînzare, deoarece cititorii erau obişnuiţi cu manuscrisele şi atraşi de ele. Buhler dă amănunte interesante (p. 16) despre obiceiul care exista la început de a se retranscrie cărţi tipărite de către copişti, astfel încît cei ce studiază primele tipărituri ar face bine să considere noua invenţie, aşa cum o considerau primii tipografi, pur şi simplu ca o nouă formă de scriere.

Uniformitatea şi repetabilitatea tiparului au creat aritmetica politică a secolului al XVII-lea şi calculul hedonistic al secolului al XVIII-lea

Totuşi, tiparul purta în el un principiu de uniformitate, după cum cartea manuscrisă avea tendinţa de a deveni „o acumulare liberă de texte eterogene". Principiul uniformităţii şi repetabilităţii avea să găsească o expresie tot mai completă pe măsură ce tiparul scotea în evidenţă cuantificarea vizuală. În secolul al XVII-lea ne aflăm într-o lume care vorbeşte de „aritmetică politică" şi care duce separarea funcţiilor cu un pas mai departe decît o făcuse Machiavelli. Dacă Machiavelli putea declara la începutul secolului al XVI-lea că „există o regulă pentru afaceri şi alta pentru viaţa particulară" [1], el înregistra de fapt efectele şi implicaţiile cuvîntului tipărit, care a separat pe

[1] R. H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, p. 156.

scriitor de cititor, pe producător de consumator, pe conducător de supus în categorii bine delimitate. Înainte de tipar, aceste funcţii se întrepătrundeau în mare măsură, după cum scribul, în calitate de producător, era antrenat în citire, iar studentul era antrenat în întocmirea cărţilor pe care le studia.

Nu este uşor de înţeles, altfel ar fi fost explicat de mult, că principiul mecanic al uniformităţii şi repetabilităţii vizuale, inerent tipăririi, s-a extins treptat, ajungînd să cuprindă numeroase alte tipuri de organizare. Malynes scrie în *Lex Mercatoria* (1622): „Vedem cum un lucru pune în mişcare sau antrenează un altul, ca într-un ceas, în care se află multe rotiţe; cînd prima rotiţă este pusă în mişcare, ea o porneşte pe următoarea, iar aceasta pe a treia şi aşa mai departe, pînă ce ultima pune în mişcare maşinăria, care face să sune ceasul; sau ca într-o mulţime ce se înghesuie printr-o trecere îngustă şi cel din frunte este împins de cel care îi urmează, iar acesta de cel din spatele său“ [1].

Cu mai bine de două sute de ani înainte de Thomas Huxley, care considera că inteligenţa educată „este o maşină logică, lucidă şi rece, în care toate piesele sînt de o robusteţe egală“, găsim principiul literelor de tipar mobile şi al pieselor înlocuibile extins asupra organizării sociale. Dar să observăm că acest principiu este lipsit de sens acolo unde obişnuinţa de a citi cuvîntul tipărit nu a supus încă spiritele unei practici uniforme. Într-un cuvînt, individualismul, fie în sensul atomistic pasiv, de soldăţime instruită şi îmbrăcată în uniformă, fie în sensul activ agresiv de iniţiativă particulară şi autoexprimare, presupune deopotrivă existenţa anterioară a unei tehnologii ce omogenizează cetăţenii. Acest paradox dificil i-a preocupat pe intelectualii fiecărei epoci. Spre sfîrşitul secolului al XIX-lea s-a manifestat emanciparea

---

[1] *Op. cit.*, p. 151.

femeilor, realizată prin atribuirea aceloraşi munci femeilor ca şi bărbaţilor. Se spera că în felul acesta ele vor deveni libere. Dar această operaţie mecanică a spiritului omenesc a fost resimţită şi combătută cu furie şi în prima epocă a tiparului. „S-ar zice aproape — scrie Leo Lowenthal în *Literature and the Image of Man* (Literatura şi imaginea omului), p. 41 — că filozofia dominantă despre natura umană de la Renaştere încoace s-a bazat pe concepţia că fiecare individ reprezintă un caz ce se abate de la medie, a cărui existenţă constă în mare măsură din eforturile lui de a-şi afirma personalitatea, împotriva revendicărilor restrictive şi nivelatoare ale societăţii".

Înainte de a studia probele pe care Lowenthal le-a cules din opera lui Cervantes, iată două aspecte periferice care se referă la aceste probleme. Scriind despre Universitatea Oxford în secolul al XVI-lea, C. E. Mallet începe al doilea volum al lucrării sale *History of the University of Oxford* (Istoria Universităţii Oxford) după cum urmează :

„Anul 1485 marchează o epocă în istoria Oxfordului, ca şi în alte părţi. Sub domnia Tudorilor, universitatea medievală dispare pe nesimţite. Vechile obiceiuri şi-au pierdut într-o oarecare măsură semnificaţia. Vechile concepţii despre educaţie s-au modificat. Vechiul spirit democratic anarhic a cedat, vrînd-nevrînd, în faţa disciplinei. Renaşterea a creat noi idealuri în domeniul învăţăturii. Reforma a insuflat o nouă energie dezbaterilor teologice. Vechile instituţii dispăreau cu repeziciune. Colegiile, dintre care unele se născuseră ca mici comunităţi de teologi sau studenţi în discipline umaniste, supravieţuind cu greu, au devenit societăţi mari şi bogate, cu o participare mai importantă în conducerea universităţii. Studenţii de rînd, aşa cum îi cunoaştem noi, au devenit din ce în ce mai numeroşi. Mai multe colegii aleseseră de la început studenţi în calitate de membri ai consiliului de conducere şi în unele cazuri tineri studenţi au fost admişi

cu reduceri sau scutiri de taxe. Merton College avea astfel *parvuli*. Queen's College avea «băieţi săraci». Magdalen College avea cîţiva bursieri foarte tineri. Colegiile sărace îşi măriseră veniturile primind studenţi interni. Waynflete College aprobase un sistem de *gentlemen commoners*, studenţi privilegiaţi, pe care Wykehan College nu voise să-l accepte. Dar abia în secolul al XVI-lea, cînd colegiile au devenit centre de predare recunoscute, cînd cursurile ţinute în Schools Street n-au mai fost la modă, cînd pregătirea de preoţi a încetat treptat de a mai fi scopul principal al programului de educare la Oxford şi cînd, după pericolele Reformei, a început extinderea Oxfordului pe linii noi, marea masă a studenţilor de rînd, adică cei care nu participaseră la dotarea colegiilor, s-au ridicat şi au intrat în stăpînirea curţilor şi grădinilor colegiilor".

„Vechiul spirit democratic anarhic" se referă la organizarea descentralizată, orală a societăţii, care a precedat tiparul şi naţionalismul. Centralismul energiilor naţionale recent degajate necesita o interdependenţă mult mărită. S-a făcut curînd simţită influenţa manualelor şcolare tipărite. Şi, după cum papirusul a creat drumurile romane, tot aşa tiparul a generat viteza şi precizia vizuală resimţite în noile monarhii ale Renaşterii. Este deosebit de interesant să constaţi în secolul următor la Cambridge puternica acţiune centralizatoare a cărţii tipărite. Christopher Wordsworth ne spune povestea straniilor răsturnări şi interacţiuni dintre modurile scris şi oral în lucrarea sa *Scholae academicae : Some Account of the Studies at the English Universities in the Eighteenth Century* (Şcolile academice : Unele consideraţii despre studiile la universităţile engleze în veacul al optsprezecelea), p. 16 :

„Inainte de a ne ocupa de amănuntele activităţilor şi examenelor universitare, ar trebui să încercăm să ne eliberăm de concepţia modernă că studiile există

pentru examene mai curînd decît examenele pentru studii. Într-adevăr, a extinde importanța ce li se atribuie astăzi în educația generațiilor trecute ar însemna a comite un anacronism.
Am căuta în van vreun examen public care să justifice erudiția și cercetarea pentru care erau vestiți în secolul al XVII-lea studenții englezi : eforturile lor au fost încurajate mai curînd de îndemnurile profesorilor și prietenilor decît de disputele din cadrul școlilor. Examene în sensul nostru modern al cuvîntului nu existau. Pe măsură ce cărțile s-au ieftinit, studenții mai ageri la minte și mai harnici au descoperit că puteau acumula cunoștințe singuri, acolo unde generațiile anterioare au depins de predarea orală. Astfel a apărut necesitatea examenelor, și cînd acestea au ajuns să fie conduse prin metode mai științifice, iar rezultatele lor au ajuns să fie cunoscute de un public mai larg și într-un fel au dobîndit o valoare comercială, a apărut o nouă cerere pentru învățămîntul oral".

Wordsworth descrie apariția examenelor centralizate, născute din accesul la învățătura descentralizată. În condițiile tiparului era ușor pentru un student să citească în locuri nefrecventate de examinatorii lui. Dar principiul că cartea portabilă, uniformă, creează examenul centralizat uniform (în locul mai vechii probe orale) se explică la toate nivelurile. Cuvîntul tipărit, după cum vom vedea, are efecte organice foarte stranii asupra limbii naționale. Iar omul de afaceri din secolul al XVII-lea, a cărei aritmetică politică se baza pe cantități vizuale, sau cel din secolul al XVIII-lea, ale cărui speculații erau construite pe mecanismul „calculului hedonistic", sînt deopotrivă influențați de repetabilitatea uniformă a tehnologiei tiparului. Și, cu toate acestea, omul de afaceri calculat, care folosea acest principiu cu orice prilej, în producție și în desfacere, a combătut logica centralismului cu o îndîrjire anarhică. Astfel, Lowenthal observă în *Literature and the Image of Man,* p. 41—42 :

„Foarte curînd după prăbuşirea feudalismului, scriitorii au început să fie atraşi de personaje care privesc societatea nu din punctul de vedere al unui participant, ci din punctul de vedere privilegiat al unuia din afara ei. Cu cît aceste personaje se află mai departe de treburile societăţii, cu atît mai probabil va fi eşecul lor social (ceea ce este aproape, dar nu întru totul, o tautologie) ; totodată, ele vor fi mai predispuse, ca urmare a acestui fapt, să-şi păstreze spontaneitatea, să fie neinhibate şi puternic individualizate. Condiţiile — indiferent care ar fi ele — care le-au îndepărtat de treburile societăţii sînt considerate ca fiind cauza care le-a apropiat de natura lor interioară. Cu cît decorul în care sînt plasate este mai primitiv şi mai «natural», cu atît mai bine se pot dezvolta şi-şi pot păstra omenia".

Cervantes prezintă un şir de asemenea figuri şi situaţii marginale. În primul rînd nebunii — Don Quijote şi Cavalerul Oglinzilor —, care, deşi trăiesc în societate, se află în continuu conflict cu ea, în vorbe şi fapte. Apoi, în *Rinconete şi Cortadillo* întîlnim puşlamale mărunte şi cerşetori, care trăiesc ca paraziţii la marginea societăţii. La un pas mai departe de centru găsim ţiganii, prezentaţi în *La Gitana* (Ţiganca) ; ei sînt cu totul în afara curentului principal al evenimentelor. În sfîrşit, avem situaţia în care Don Quijote, cavalerul situat la periferia societăţii, vorbeşte păstorilor de capre despre Era de aur, în care unitatea omului cu natura îşi află desăvîrşirea.

Acestei liste de tipuri şi situaţii marginale îi mai adăugăm şi figura femeii, care aproape în întreaga literatură modernă, de la Cervantes la Ibsen, a fost tratată ca un personaj mai apropiat de propria sa natură şi de propriul său adevăr decît sînt bărbaţii, deoarece bărbatul este indisolubil legat de procesul competitiv al muncii, în timp ce femeia a fost îndepărtată cu forţa de activităţile profesionale. Nu întîmplător Cervantes a făcut din Dulcineea simbolul creativităţii umane.

Logica tipografică l-a creat pe outsider, pe omul alienat, ca tip al omului integral, adică intuitiv şi iraţional

Dacă Lowenthal are dreptate, noi am cheltuit multă energie şi îndîrjire în secolele din urmă pentru a distruge cultura orală cu ajutorul tehnologiei tiparului, pentru ca astăzi indivizi uniformizaţi ai unei societăţi comerciale să se poată întoarce la periferiile orale, ca turişti şi consumatori fie de geografie, fie de artă. Secolul al XVIII-lea a început să-şi petreacă timpul la Metropolitan Opera, ca să zicem aşa. După ce s-a rafinat, omogenizat şi vizualizat pînă într-atît încît să se autoalieneze, el a pornit spre Hebride, Indii, Americi, imaginaţia transcendentală şi mai ales spre copilărie, în căutarea omului natural. D. H. Lawrence şi alţii au repetat această odisee în zilele noastre şi au fost mult aplaudaţi. Este un proces de tip automat. Arta tinde să devină o simplă compensare pentru o viaţă prea exclusiv cerebrală.

Lowenthal face o excelentă descriere a acestui om nou, alienat, care a refuzat să se alăture goanei după bunuri de consum şi a rămas în vechile zone periferice, feudale şi orale, ale societăţii. Aceste figuri marginale exercită o mare atracţie asupra noilor mulţimi ale societăţilor de consum, bazate pe orientarea vizuală.

Femeia face şi ea parte din grupul pitoresc al celor rămaşi pe dinafară. Înclinaţia ei spre tactilitate, intuiţia ei, întregul ei fel de a fi îi conferă un statut marginal, ca figură romantică. Byron a înţeles că bărbatul trebuie să fie omogenizat, fracţionat, specializat, dar nu şi femeia :

Dragostea bărbatului este un lucru deosebit de viaţa bărbatului,
Dar este întreaga existenţă a femeii.

„Femeia — scria Meredith în 1859 — este ultimul lucru pe care va trebui să-l civilizeze bărbatul". Pînă prin 1929, ea a fost omogenizată cu ajutorul filmelor și al fotografiilor de reclamă. Tiparul simplu nu fusese destul de puternic pentru a o reduce la uniformitate, repetabilitate și specializare.

Ce soartă să ai o fire integrală și întreagă într-o lume vizuală plată și fragmentată! Dar omogenizarea femeii a fost, în cele din urmă, realizată în secolul al XX-lea, după ce perfecționarea fotogravurii le-a permis să pornească pe aceleași itinerarii spre uniformitate și repetabilitate vizuale pe care tiparul le dăruise bărbatului. Am dedicat un întreg volum, *The Mechanical Bride* (Mireasa mecanică), acestei teme.

Reclama ilustrată și filmele au făcut, în cele din urmă, din femeie ceea ce tehnologia tiparului a făcut din bărbat cu cîteva secole înainte. Cînd pui această problemă, ești asaltat de întrebări de tipul : „Asta a fost bine ?" Asemenea întrebări par să însemne : „Ce ar trebui să gîndim în legătură cu aceasta ?" Ele însă nu sugerează niciodată că s-ar putea *face* ceva în legătură cu aceasta. Desigur, înțelegerea dinamicii formale sau a configurației unor asemenea evenimente constituie prima preocupare. Asta înseamnă într-adevăr a face ceva. Acțiunea și reglarea în termeni de valoare trebuie să vină după înțelegere. Multă vreme li s-a îngăduit judecăților de valoare să creeze în jurul înnoirilor tehnologice o pîclă morală care să facă imposibilă înțelegerea lor.

Dar cum puteau fi oamenii împiedicați în cursul acestor secole să înțeleagă ceea ce își făceau lor înșiși prin intermediul cuantificării vizuale și al fragmentării ? Toată lumea se laudă că practică analiza segmentară a fiecărei funcții și activități a individului și a societății și, totodată, se lamentează că această frag-

mentare afectează şi viaţa interioară! Omul fragmentat intră în scenă în rolul DOMNULUI COMPLET NORMAL. El mai există în această calitate, deşi tot mai speriat de mediile electronice, cum e şi firesc să fie. Căci omul marginal constituie un „centru fără periferie", un tip independent, integral: el este feudal, „aristocratic" şi oral. Noul burghez, citadinul, are o orientare centru-periferie: el este vizual, preocupat de aparenţe, de conformitate şi de respectabilitate. Pe măsură ce se individualizează şi devine uniform, el se omogenizează. El se adaptează. Şi el creează grupe mari centralizate, pe care şi le doreşte, începînd cu naţionalismul.

Prin Don Quijote Cervantes a înfruntat omul tipografic

Nu este nevoie să intrăm în amănuntele romanului lui Cervantes, deoarece este bine cunoscut. Dar Cervantes, prin viaţa şi opera sa, constituie un exemplu de om feudal confruntat cu o lume recent cuantificată vizual şi omogenizată. În *Literature and the Image of Man* de Lowenthal citim:

„În esenţă, temele romanului său se referă la înlocuirea unui mod de viaţă vechi printr-o ordine nouă. Cervantes subliniază conflictele rezultate în două feluri: prin luptele Cavalerului şi prin contrastul dintre el şi Sancho Panza. Don Quijote trăieşte într-o lume imaginară, cea a ierarhiei feudale pe cale de dispariţie; oamenii cu care vine în contact sînt însă negustori, mici funcţionari ai guvernului, intelectuali neînsemnaţi — pe scurt, ei sînt, ca şi Sancho, oameni

care vor să răzbească în viață și, de aceea, își îndreaptă energia spre lucruri care le vor aduce profit".

Alegînd marile serii de romane cavalerești ca reprezentînd *realitatea sa,* Cervantes creează o situație a cărei ambivalență este extrem de utilă. Pentru că tiparul era *nowa* realitate și tiparul a fost cel care a făcut pentru prima dată vechea realitate a evului mediu general accesibilă, așa cum în zilele noastre cinematograful și televiziunea au dat epopeii despre cucerirea Far West-ului o dimensiune și o realitate pe care ea nu le avusese decît pentru foarte puține persoane în epoca în care a avut loc. După cărțile de rugăciuni, cel mai mult cerute pe piață erau romanele cavalerești. Dar, în timp ce cărțile de rugăciuni erau preferate în format mic, de buzunar, romanele cavalerești apăreau in-folio [1].

Lowenthal (p. 22) mai face despre Don Quijote unele observații deosebit de relevante pentru înțelegerea culturii tiparului :

„S-ar putea spune că Don Quijote este prima figură în literatura Renașterii care încearcă, prin fapte, să pună lumea de acord cu propriile sale planuri și idealuri. Ironia lui Cervantes constă în aceea că eroul său, deși luptă de fapt împotriva noului (primele manifestări ale societății burgheze) în numele vechiului (sistemul feudal), în realitate încearcă să consacre un principiu nou. Acest principiu constă, în fond, în autonomia gîndirii și simțirii individuale. Dinamica societății a ajuns să pretindă o transformare continuă și activă a realității ; lumea trebuie să fie continuu reconstruită. Don Quijote își recreează lumea, chiar dacă o face într-un mod fantastic și solipsistic. Onoarea pentru care pornește la luptă este produsul minții sale, și nu al unor valori stabilite și acceptate de societate. El apără pe cei pe care îi consideră demni de protecția sa și atacă pe cei pe care îi crede el nemernici. În sensul acesta, el este tot atît de raționalist pe cît este de idealist".

[1] Vezi *L'Apparition du livre,* p. 127, 429.

S-au spus destule despre tendinţa spre ştiinţa aplicată inerentă tehnologiei tiparului, pentru a da o semnificaţie suplimentară cuvintelor lui Lowenthal. Aceasta este atitudinea pe care David Riesman o pune în lumină în *The Lonely Crowd* (Mulţimea însingurată) ca o atitudine de „direcţionare interioară". Direcţionarea interioară spre ţeluri îndepărtate este inseparabilă de cultura tiparului, de perspectivă şi de organizarea spaţiului în jurul unui punct de fugă, care fac parte integrantă din ea. Faptul că o asemenea organizare a spaţiului sau a culturii este incompatibilă cu simultaneitatea electronică a făcut ca occidentalul să fie cuprins de o nouă anxietate de un secol încoace. În afară de solipsismul, singurătatea şi uniformitatea culturii tiparului, există acum presiunea directă pe care o exercită electricitatea în sensul dizolvării ei.

Într-un studiu despre *The Vanishing Adolescent* (Adolescentul care dispare), p 25, Edgar Z. Friedenberg îi atribuie adolescentului rolul lui Don Quijote :

„Procesul de formare a americanului, aşa cum are loc în liceu, tinde să devină un proces de renunţare la diferenţe. Aceasta intră însă direct în conflict cu nevoia adolescentului de autodefinire ; dar acest conflict este atît de mascat de un fel de voie bună instituţionalizată, încît nici adolescentul de obicei nu devine conştient de el. Dar el tot va trebui să se lupte cu alienarea pe care o generează acest conflict. El o poate face printr-o diferenţiere marginală, ca acest băiat jovial al lui Riesman, care şi-a creat un stil propriu de salut. O poate face izbucnind ocazional în accese de prostie violentă, care însă nu-l fac să pară straniu altora, pentru că este inconştient identificată mai curînd cu o formă de autonegaţie decît de autoafirmare, şi de aceea este nepericuloasă.

Dacă are un *ego* destul de puternic, el poate deveni echivalentul tineresc al unui adevărat revoluţionar — mai curînd decît al unui revoltat —, adică el ar

putea într-adevăr reuşi să respingă obiceiurile şcolii fără a se identifica cu ele şi fără a se simţi vinovat şi a deveni grosolan..."

Sistemul şcolar, custodele culturii tiparului, n-are ce face cu individualităţile colţuroase. El este coşul morii omogenizatoare în care ne vărsăm plozii integrali spre a fi prelucraţi. Unele din cele mai celebre poezii ale limbii engleze tratează despre copii, de pildă *Lucy* a lui Wordsworth şi *Among School-children* (Printre copii de şcoală) a lui Yeats. Ambele se ocupă de conflictul dureros dintre disciplina unui sistem închis şi uniform şi spontaneitatea lumii spiritului. Conflictul inerent, pe care Friedenberg îl defineşte atît de bine, sălăşluieşte în miezul însuşi al tehnologiei tiparului, care îl izolează pe individ, dar, totodată, creează grupări masive prin intermediul limbilor naţionale. Friedenberg vorbeşte despre o situaţie inerentă tipografiei cînd spune (p. 54) :

„Noi considerăm că ţara noastră şi-a asigurat o poziţie de supremaţie şi dominaţie prin atenta subordonare a diferenţelor personale şi etnice intereselor colective, în cadrul unei organizări tehnice şi administrative colosale. Pentru noi, conformismul individului este o obligaţie morală. Cînd insistăm în adoptarea unei poziţii personale şi înfruntăm sistemul, ne simţim cuprinşi nu numai de teamă, dar şi de un sentiment de vinovăţie".

„Setea nesăţioasă de învăţătură şi de limbi", pomenită de John Donne, a pus stăpînire pe nenumăraţi oameni în secolul al XVI-lea. Acea primă epocă de producţie de masă a cunoscut o furie de consum ca cea care a cuprins în anii '20 Statele Unite sub influenţa filmelor şi a radioului. Aceeaşi furie de consum cuprinde Europa şi Anglia abia acum, după cel de-al doilea război mondial. Este un fenomen legat de intensitatea presiunii vizuale şi de organizarea vizuală a experienţei.

Omul tipografic poate exprima configurațiile tehnologiei tiparului, dar nu le poate tălmăci

Tema naționalismului și a tiparului a fost lăsată deoparte pînă acum ca să nu ocupe întreaga carte. Va fi cu atît mai ușor să tratăm ansamblul problemei acum, după ce am întîlnit grupări similare de probleme în domenii de experiență cu totul diferite. Prezentul volum poate fi considerat, pînă aici, ca o glosă la acest singur text al lui Harold Innis : „Efectul inventării tiparului a fost evident în sălbaticele războaie religioase din secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Folosirea energiei în industriile comunicațiilor a accelerat consolidarea limbilor naționale, creșterea naționalismului, revoluția și a provocat noi izbucniri de barbarie în secolul al XX-lea“ [1].

În lucrările sale mai recente, Innis s-a ocupat mai mult de configurații decît de succesiunea evenimentelor în interacțiunea lor. În primele sale lucrări, de pildă în *The Fur Trade in Canada* (Comerțul cu blănuri în Canada), el a divizat în mod convențional materialul documentar în „pachete“ perspectiviste de elemente inerte, statice. Dar, pe măsură ce a început să înțeleagă puterea forțelor structuralizante ale mediilor de a ne impune, fără să fim conștienți de aceasta, propriile lor postulate, el a căutat să înregistreze interacțiunea dintre medii și culturi : „Perfecționarea comunicațiilor creează dificultăți de înțelegere mai mari, cam ca podul acela absurd care despărțea două țări. Cablul telegrafic a impus prescurtări ale limbii și a facilitat o diferențiere rapidă între engleză și americană. În vastul domeniu al literaturii romanești anglo-saxone,

[1] H. Innis. *The Bias of Communication*, p. 29.

influenţa ziarelor..., a cinematografului şi a radioului apare evidentă în fenomenul best-sellerului şi în crearea de categorii distincte de cititori, cu puţine perspective de comunicare între ele“ [1]. Innis vorbeşte aici cu degajare despre interacţiunea formelor literare şi neliterare, după cum în citatul anterior vorbeşte despre interacţiunea mecanizării limbilor naţionale şi a creşterii statelor naţionaliste militare.

Nu există nimic forţat sau arbitrar în modul de exprimare al lui Innis. Dacă ar fi să le traducem în proză perspectivistă, nu numai că am avea nevoie de un spaţiu uriaş, dar, totodată, am pierde viziunea asupra modurilor de interacţiune a formelor de organizare. Innis a sacrificat punctul său de vedere şi prestigiul său concepţiei sale despre necesitatea stringentă de cercetare a lucrurilor dinăuntrul lor. Un punct de vedere poate fi un lux periculos cînd se substituie pătrunderii în esenţa lucrurilor şi înţelegerii. Pe măsură ce a pătruns mai bine lucrurile, Innis a încetat să utilizeze simple puncte de vedere fixe în prezentarea subiectului său. Cînd leagă inventarea presei cu aburi de „consolidarea limbilor naţionale“ şi de creşterea naţionalismului şi a spiritului revoluţionar, el nu redă punctul de vedere al cuiva, şi cu atît mai puţin al său propriu, ci compune o configuraţie mozaicală sau o galaxie, pentru a pătrunde mecanismul social. Un efect esenţial al tiparului în modificarea raportului dintre simţurile umane a fost că a înlocuit cu un punct de vedere static *înţelegerea dinăuntru* a dinamicii cauzale. Vom reveni asupra acestei chestiuni mai departe. Dar Innis nu face nici un efort pentru a „descifra“ interrelaţiile elementelor galaxiei sale. Ultimele sale lucrări nu sînt produse gata preparate pentru consum, ci doar obiecte pentru „a face totul singur“, ca un poet simbolist sau un pictor abstract. *Literature and the Press* (Lite-

---

[1] *Op. cit.*, p. 28.

ratura şi presa) de Louis Dudek schiţează imaginea unei perspective clare a dezvoltării presei tipografice cu aburi, dar efectele ei asupra limbii, a războiului şi asupra apariţiei unor forme literare noi nu sînt amintite, deoarece e imposibil să fie explicate fără să se utilizeze o formă neliterară sau mitică.

James Joyce a inventat o formă cu totul nouă de exprimare în *Finnegans Wake* pentru a surprinde interacţiunea complexă a elementelor configuraţiei înseşi pe care o analizăm aici. În următorul pasaj, *fowl* — orătanie — semnifică *La Patrie*, Marea Mamă şi, totodată, *foule*, adică plebe, creată de puterea omogenizatoare a tiparului. De aceea, cînd se spune că „omul va deveni dirijabil", atunci fenomenul se produce pur şi simplu ca o umflare prin aglomerare de unităţi omogene.

„Condu, blîndă orătanie ! Aşa au făcut-o întotdeauna : întreabă timpurile. Ce a făcut ieri pasărea va face poate omul la anul, fie că va zbura, fie că va năpîrli, fie că va cloci, fie că se va aşeza mai bine în cuib. Căci simţul ei socio-ştiinţific este sănătos tun, domnule, automutativitatea ei volucrină este perfect normală ; ea ştie, simte de-a dreptul, că a fost, cum s-ar spune, născută să facă şi să iubească ouăle (te poţi bizui pe ea pentru propagarea speciei şi să-şi tragă fără zgomot pufuleţii prin învălmăşeală şi pericole !) ; în cele din urmă, dar cel mai mult în cîmpul ei genezic, totul este vînat corect, şi nu înşelătorie, e o doamnă în tot ce face şi face pe domnul de fiecare dată. Să ne fie îngăduit să pronosticăm ! Da, înainte ca toate acestea să se termine, se vor întoarce timpurile de aur şi se vor răzbuna. Omul va deveni dirijabil, febra va întineri, femeia cu ridicola ei povară albă va ajunge dintr-o dată la sublima incubare, leoaica umană fără-de-coamă şi al ei disciplinar bărbat — ţap fără-de-coarne, se vor culca în văzul tuturor, pîntec lîngă blană. Nu, desigur că nu au dreptate aceşti răspînditori de tristeţi care mîrîie că literele nu mai sînt ca cele de pe vremuri, din acea stranie zi de săptămînă dintr-un sumbru ianuarie (dar, cu toate acestea, ce

dată fericită, o oază într-un deşert !), cînd, spre indignarea ambilor, Biddy Doran s-a orientat spre literatură" (p. 112).

S-ar putea ca tiparul şi naţionalismul să fie coaxiale, sau coordonate, chiar şi pentru simplul motiv că datorită tiparului un popor se *vede* pentru prima oară pe sine. Limba naţională, apărînd ca o imagine de o mare precizie, permite să se întrevadă pentru moment o unitate naţională definită de frontierele limbii. Şi mai mulţi oameni au cunoscut această unitate vizuală a limbii lor materne prin mijlocirea ziarelor decît prin mijlocirea cărţilor. Lucrarea *Historical Evolution of Modern Nationalism* (Evoluţia istorică a naţionalismului modern) a lui Carlton Hayes ne va fi extrem de folositoare în acest sens (p. 293) :

„Şi nu este deloc sigur că «masele» din vreo ţară au fost direct responsabile de creşterea naţionalismului modern. Mişcarea pare să fi început printre «intelectuali» şi să fi primit un elan decisiv datorită sprijinului claselor mijlocii. În Anglia, unde mediul fizic înconjurător şi condiţiile politice şi religioase au fost deosebit de favorabile, s-a dezvoltat o puternică conştiinţă naţională cu mult înainte de secolul al XVIII-lea şi s-ar putea ca naţionalismul englez să fi răsărit mai mult sau mai puţin spontan din ceea ce simţea masa. Chiar şi aici, chestiunea este discutabilă, dar nu intră în cadrul prezentei lucrări să se discute în amănunt argumentele pro şi contra.
În afara Angliei însă este aproape sigur că, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, masele Europei, precum şi ale Asiei şi Americii, cu toate că posedau o oarecare conştiinţă a naţionalităţii, se considerau mai curînd ca aparţinînd unei provincii, unui oraş sau unui imperiu decît unui stat naţional. Ele nu protestau în mod serios sau energic împotriva transferării lor dintr-un teritoriu politic în altul şi este sigur că ulterioara lor gîndire şi activitate naţională au deprins-o de la intelectualii şi clasele mijlocii ale ţărilor lor".

Deşi îşi dau seama că naţionalismul s-a născut în secolul al XVI-lea, istoricii nu pot încă explica această pasiune care a precedat teoria

Este important astăzi să înţelegem de ce nu poate exista naţionalism acolo unde n-a existat mai întîi experienţa unei limbi naţionale proprii în formă tipărită. Hayes arată aici că în regiunile analfabete frămîntările şi acţiunile sociale de tip tribal nu trebuie confundate cu naţionalismul. Hayes nu avea habar de creşterea cuantificării vizuale spre sfîrşitul evului mediu şi nici de efectele vizuale ale tiparului asupra individualismului şi naţionalismului în secolul al XVI-lea. El era foarte conştient (p. 4) că naţionalismul, în sensul modern al cuvîntului, nu a existat înainte de secolul al XVI-lea, cînd a apărut sistemul de state moderne ale Europei.

„Statele care au compus acest nou sistem erau foarte diferite de «naţiunile» tribalilor primitivi. Erau mult mai vaste şi mult mai puţin închegate. Aveau mai curînd caracterul unor aglomerări de popoare care vorbesc limbi şi dialecte diferite şi posedă tradiţii şi instituţii diferite. În majoritatea acestor state, un anumit popor, o anumită naţionalitate constituia nucleul statului, furnizînd clasa dominantă şi limba oficială, iar în toate cazurile naţionalităţile minoritare, ca şi cele majoritare, manifestau un înalt grad de loialitate faţă de un monarh sau «suveran» comun. Ele erau denumite, pentru a le distinge de imperiul mai vechi, pe care l-au înlocuit, «naţiuni» sau «state naţionale», iar loialitatea poporului faţă de suveran a fost uneori denumită «naţionalism»". Nu trebuie să uităm însă nici o clipă că ele nu erau «naţiuni» în sensul tribal primitiv şi că «naţionalismul» lor avea o altă bază decît

naționalismul din zilele noastre. «Națiunile» europene din secolul al XVI-lea semănau în mai mare măsură cu mici imperii decît cu triburi mari".

Hayes este intrigat de caracterul insolit al internaționalismului modern, care a început cu obsesia primitivistă a secolului al XVIII-lea: „Naționalismul modern înseamnă un efort mai mult sau mai puțin premeditat de a redeștepta tribalismul primitiv pe o scară mai mare și mai artificială" (p. 12). Dar de la apariția telegrafului și a radioului, globul s-a contractat din punct de vedere spațial, devenind un singur sat imens. Cultura tribală a devenit singurul nostru refugiu după descoperirea electromagnetismului.

În *L'Ancien Régime et la Révolution* (Vechiul regim și revoluția), Alexis de Tocqueville se dovedește mult mai bine informat decît Hayes asupra cauzelor și efectelor naționalismului. Nu numai că obișnuința cu tiparul a tins să creeze un tip uniform de cetățean, dar și educarea politică a Franței a fost făcută de oameni de litere:

„Scriitorii nu și-au dăruit numai ideile poporului care a făcut revoluția, ci și temperamentul și dispoziția lor. Sub efectul îndelungatei lor educații, în lipsa oricăror altor conducători, trăind într-o profundă necunoaștere a practicii, întreaga națiune, citindu-i, a sfîrșit prin a contracta instinctele, modul de a gîndi, gusturile și pînă și defectele firești ale celor ce scriu, astfel încît atunci cînd a trebuit să treacă la acțiune, națiunea a transpus în politică toate obiceiurile literaturii.

Cînd studiezi istoria revoluției noastre, vezi că ea a fost condusă în același spirit în care au fost scrise atîtea cărți abstracte despre guvernare. Aceeași atracție pentru teoriile generale, sistemele complete de legislație și simetria perfectă a legilor; același dispreț al faptelor reale; aceeași încredere în teorie, același gust pentru tot ce este original, ingenios și nou în instituții; aceeași dorință de a reface de îndată în-

treaga constituţie, conform regulilor logicii şi după un plan unic, în loc de a încerca îmbunătăţirea ei pe părţi"[1].

Misterioasa manie pentru „logică" a francezilor este uşor de identificat ca o componentă vizuală ruptă de alţi factori. La fel, cuantificarea vizuală, devenită o manie colectivă, a dat naştere maniei militare a revoluţiei franceze. Aici, uniformitatea şi omogenitatea se văd *cel mai bine*. Soldatul modern este în mod deosebit exemplul tipic al literei mobile, al piesei înlocuibile, al fenomenului Gutenberg. De Tocqueville are multe de spus în privinţa aceasta (*Fragments et notes inédites sur la Révolution* — Fragmente şi note inedite despre revoluţie) :

„Ceea ce ei (prietenii republicii) considerau dragoste pentru republică era mai ales dragoste pentru revoluţie. Armata constituia, de fapt, printre francezi singura colectivitate ai cărei membri, fără deosebire, cîştigaseră de pe urma revoluţiei şi aveau un interes personal să o susţină. Toţi ofiţerii îi datorau gradele şi toţi soldaţii posibilitatea de a deveni ofiţeri. Armata era, la drept vorbind, revoluţia activă şi sub arme. Cînd ea mai striga cu un fel de furie : «Trăiască republica !», nu era decît o sfidare la adresa Vechiului Regim, ai cărui prieteni strigau : «Trăiască regele !» În fond, ei nici nu-i păsa de libertăţile publice. Ura faţă de străini şi dragostea pentru pămîntul strămoşesc formează de obicei toată educaţia obştească a soldatului, chiar la popoarele libere ; cu atît mai mult la o naţiune ajunsă în punctul în care se afla atunci Franţa. Prin urmare, armata, ca aproape toate armatele lumii, nu înţelegea mecanismul complicat şi lent al unui guvern reprezentativ ; ea ura şi dispreţuia adunările, nu înţelegea decît o putere simplă, de mînă forte şi nu dorea decît independenţa naţională şi victorii"[2].

[1] A. de Tocqueville. *Oeuvres complètes*, tome II, vol. 1, Paris, 1952, Gallimard, p. 200.
[2] A. de Tocqueville. *Oeuvres complètes* tome II, vol. 2, Paris. 1953. Gallimard, p. 291.

Naţionalismul insistă asupra unor drepturi egale, valabile deopotrivă între indivizi şi între naţiuni

Dacă centralismul riguros este o trăsătură caracteristică a societăţilor care cunosc tiparul și instrucția universală, revendicarea înfocată a drepturilor individului este o altă caracteristică a lor. De Tocqueville notează în lucrarea sa: „Toate broşurile publicate în 1788 și 1789, chiar şi cele scrise de viitorii revoluţionari, sînt împotriva centralismului şi favorabile vieții locale“ [1]. Ceva mai încolo, el adaugă o reflexie care arată că, asemenea lui Harold Innis, avea obiceiul nu să prezinte un tablou al evenimentelor, ci să mediteze asupra cauzelor lor profunde: „Extraordinar este nu atît faptul că revoluţia franceză a aplicat procedeele de care ştim că s-a folosit și că a conceput ideile pe care le-a proclamat. Marea noutate este că majoritatea popoarelor au ajuns concomitent la stadiul de a accepta cu uşurinţă aplicarea eficientă a unor asemenea procedee și de a adopta atît de uşor asemenea idei“ [2].

Ne-ar face mare plăcere să avem un Tocqueville care să continue redactarea *Galaxiei Gutenberg,* deoarece cartea de față a căutat să respecte pe cît posibil modul lui de gîndire. El îşi defineşte perfect metoda cînd, scriind despre Vechiul Regim, spune că a încercat să-l judece nu după propriile sale idei, ci după sentimentele pe care acesta le-a inspirat celor nevoiţi să-l îndure și care apoi l-au nimicit.

Naţionalismul depinde sau derivă din „punctul de vedere fix“ care apare odată cu tiparul, perspectiva și cuantificarea vizuală. Dar un

[1] A. de Tocqueville, op. cit., p. 200.
[2] A. de Tocqueville, op. cit., p. 244.

punct de vedere fix poate fi colectiv sau individual sau şi colectiv şi individual, aceasta provocînd o mare diversitate de concepţii şi numeroase ciocniri. Hayes scrie în *Historical Evolution of Modern Nationalism* (p. 135): „Prin 1815, naţionalismul liberal era o mişcare bine conturată în toată Europa occidentală şi centrală... Nu era în nici un caz aristocratică; cu toate că se declara democrată, tindea să fie burgheză". Despre „punctul de vedere fix" al statului, pe de o parte, şi al individului, pe de alta, vorbeşte în fraza următoare: „El punea accentul pe suveranitatea absolută a statului naţional, dar încerca să limiteze implicaţiile acestui principiu, subliniind drepturile individuale — politice, economice şi religioase — în cadrul fiecărui stat naţional".

Preponderenţa vizuală în naţionalism are drept urmare inevitabilă adoptarea unor puncte de vedere fixe, care duc, la rîndul lor, scrie Hayes (p. 178), la principiul că „statul naţional, neaparţinînd cetăţenilor unei anumite generaţii, nu trebuie revoluţionat". Acest principiu apare deosebit de evident în fixitatea vizuală scrisă a Constituţiei americane, în timp ce formele orînduirilor politice pretipografice şi preindustriale nu cunosc asemenea modele.

La începutul cărţii (p. 10—11), Hayes atrage atenţia asupra emoţiei stîrnite de descoperirea principiului „egalităţii" aplicat grupelor şi persoanelor: egalitatea în drepturi a indivizilor de a stabili statul şi guvernul cărora doresc să le aparţină, dreptul egal al naţiunilor la autodeterminare.

De aceea, în practică, naţionalismul nu-şi dezvoltă întreaga capacitate de extindere uniformă decît după aplicarea tehnologiei tiparului la metodele de muncă şi de producţie. Hayes înţelege logica fenomenului, dar este dezorientat văzînd că naţionalismul s-a putut naşte în societăţi agrare. El nu înţelege deloc rolul teh-

nologiei tiparului în obişnuirea oamenilor cu moduri de asociere uniforme, repetabile :

„Formularea unor doctrine naţionaliste a fost unul din exerciţiile mintale ale secolului al XVIII-lea. La început a fost opera intelectualilor şi expresia unor preocupări şi tendinţe intelectuale curente. Dar ceea ce a permis în primul rînd doctrinelor naţionaliste — odată formulate — să-şi menţină de atunci autoritatea asupra maselor de oameni a fost extraordinara dezvoltare a artelor mecanice, o dezvoltare pe care astăzi o numim revoluţia industrială — inventarea unor maşini capabile să reducă munca manuală, perfecţionarea maşinii cu aburi şi a altor mecanisme motoare, folosirea pe scară largă a cărbunelui şi a fierului, producţia de masă a mărfurilor şi accelerarea transporturilor şi a comunicaţiilor. Această revoluţie industrială a început în mare măsură în Anglia, în urmă cu aproximativ 140 de ani — cam pe vremea revoluţiei iacobine din Franţa — iar intensificarea ei în Anglia şi răspîndirea ei în întreaga lume au mers paralel cu creşterea şi întărirea ataşamentului popular faţă de doctrinele naţionalismului. Doctrinele înseşi s-au cristalizat la început într-o societate agricolă, înainte de instaurarea noului maşinism industrial, dar acceptarea lor, urmată de triumful lor complet, a însoţit introducerea noilor maşini şi trecerea de la o societate agricolă la o societate industrială. Pare să fi fost o evoluţie perfect naturală (p. 232—233)".

De la industrialism încoace, înseşi artele, filozofia şi religia au fost modelate de naţionalism. Hayes scrie (p. 289) :

„Timp de un secol şi jumătate, principalele progrese ale tehnologiei, ale artelor industriale şi ale confortului material, precum şi cea mai mare parte a evoluţiei în domeniile intelectului şi esteticii au fost puse în slujba naţionalismului. Revoluţia industrială, în ciuda posibilităţilor ei cosmopolite, a căpătat în realitate un caracter profund naţionalist. Cunoaşterea modernă, în ciuda pretenţiilor sale ştiinţifice şi a naturii ei universale, a fost în mod preponderent înrolată în slujba

naţionalismului. Filozofiile care la origine nu erau în mod expres naţionaliste şi uneori tindeau vădit spre antinaţionalism, cum ar fi, de pildă, creştinismul, liberalismul, marxismul, sistemele lui Hegel, Comte şi Nietzsche, au fost folosite din plin şi de multe ori deformate în scopuri naţionaliste. Artele plastice, muzica şi beletristica, în ciuda caracterului lor universal, au devenit tot mai mult opera ori mîndria unor patrioţi naţionalişti. Naţionalismul a devenit în asemenea măsură o noţiune comună în modurile de gîndire şi de acţiune ale popoarelor civilizate din lumea contemporană, încît majoritatea oamenilor consideră naţionalismul ca ceva de la sine înţeles. Fără să gîndească mai profund, ei îşi închipuie că naţionalismul este lucrul cel mai firesc din lume şi presupun că a existat dintotdeauna.

Ce a dat o asemenea vogă naţionalismului în vremea din urmă ? Iată prima întrebare importantă ce trebuie pusă în legătură cu acest fenomen de o importanţă capitală".

Armatele de cetăţeni ale lui Cromwell şi Napoleon au fost manifestări ideale ale noii tehnologii

Ca istoric, Hayes ştie foarte bine (p. 290) că există ceva misterios în naţionalism. Naţionalismul n-a existat înainte de renaştere şi nu a apărut mai întîi ca o concepţie : „Nu filozofii au creat voga naţionalismului. Cînd ei şi-au făcut apariţia, voga exista deja. Ei n-au făcut decît să o exprime, să o accentueze şi să o orienteze. Ei sînt extrem de utili istoricului, pentru că îi furnizează exemple grăitoare de tendinţe moderne ale gîndirii naţionaliste". Hayes ridiculizează ideea că „ma-

sele sînt naţionaliste din instinct", sau că naţionalismul este un fenomen natural: „În perioadele cu mult cele mai lungi ale istoriei cunoscute, formaţiunile cărora indivizii le-au fost predominant credincioşi au fost triburile, clanurile, oraşele, provinciile, domeniile senioriale, breslele sau imperiile poliglote. Şi, cu toate acestea, naţionalismul, mai mult ca oricare altă formă a gregarismului uman, a ocupat primul plan în epoca modernă" (p. 292).

Răspunsul la problema pe care o pune Hayes rezidă în faptul că cuvîntul tipărit a fost primul care a permis vizualizarea limbii naţionale şi apoi a creat acest mod de asociere omogenă care a făcut posibile industria modernă, pieţele şi plăcerea vizuală a condiţiei naţionale. El scrie (p. 61):

„«Naţiunea sub arme» a fost concepţia iacobină cu o mare semnificaţie pentru propaganda naţionalistă. O astfel de concepţie a fost şi «naţiunea în şcolile publice». Înainte de revoluţia franceză s-a considerat multă vreme şi de către toată lumea că copiii aparţin părinţilor şi că aceştia au dreptul să hotărască în genere dacă copiii lor trebuie să înveţe şi cît anume".

Libertatea, egalitatea şi fraternitatea şi-au găsit expresia cea mai firească, chiar dacă cea mai puţin inventivă, în uniformitatea armatelor de cetăţeni ai revoluţiei. Ele nu erau doar copii fidele ale paginii tipărite, ci şi ale liniei de asamblare. Englezii o luaseră cu mult înaintea Europei în ce priveşte naţionalismul, industrialismul şi organizarea tipografică a armatei. Ostaşii lui Cromwell — Coastele de fier — au fost în acţiune cu o sută cincizeci de ani înaintea armatelor iacobine.

„Anglia a precedat toate ţările de pe continent în ce priveşte dezvoltarea unei acute conştiinţe populare a naţionalităţii comune. Cu mult înainte de revoluţia franceză, pe vremea cînd francezii se considerau însă în primul rînd, burgunzi, gasconi sau provensali,

englezii se socoteau englezi şi sprijineau, cu un adevărat patriotism naţional, secularizarea mănăstirilor întreprinsă de Henric al VIII-lea şi faptele mari ale Elisabetei I. Filozofia politică a lui Milton şi a lui Locke cuprinde un naţionalism neîntîlnit în gîndirea contemporanilor lor de pe continent, iar Bolingbroke, englezul, a fost primul autor al unei doctrine naţionaliste formale. Era deci normal ca orice englez care lupta împotriva iacobinilor să îmbrace haina naţionalismului".

Aşa scrie Hayes la p. 86 din *Historical Evolution of Modern Nationalism.* Mărturii similare despre caracterul timpuriu al unităţii naţionale în Anglia găsim la un ambasador venețian din secolul al XVI-lea :

„În 1557, ambasadorul veneţian Giovanni Micheli a scris guvernului său : «In ce priveşte religia (în Anglia), exemplul şi autoritatea suveranului sînt deosebit de importante. Englezii îşi apreciază religia şi i se supun numai în măsura în care, făcînd aceasta, îşi îndeplinesc datoria de cetăţeni faţă de suveranul lor ; ei trăiesc cum trăieşte el, cred ceea ce crede el ; într-un cuvînt, fac tot ceea ce el le ordonă... ei ar accepta şi mahomedanismul sau iudaismul dacă aceasta ar fi religia şi voia regelui». Pentru un observator străin din vremea aceea, comportarea religioasă a englezilor părea extrem de stranie. Uniformitatea religioasă era regula generală, ca şi pe continent, dar religia se schimba cu fiecare suveran. După ce a fost schismatică sub Henric al VIII-lea şi protestantă sub Eduard al VI-lea, Anglia a devenit din nou romano-catolică, fără prea mare rezistenţă, sub Maria Tudor" [1].

Pasiuni pur naţionaliste stîrnite de limba engleză populară constituiau subtextul controverselor religioase din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea. Religia şi politica ajunseseră să se întrepătrundă în aşa măsură, încît nu puteau

---

[1] Joseph Leclerc. *Toleration and the Reformation,* vol. II, p. 349.

fi deosebite una de alta. Puritanul James Hunt scrie în 1642 :

De acum înainte nimeni nu va mai avea nevoie de universități
Pentru a învăța înțelepciunea înțelepților ;
Căci în Scripturi sînt puține mistere atît de obscure
Incît să nu poată fi descifrate în simpla, adevărata limbă engleză [1].

În prezent, liturgiștii catolici, preocupați de comunicare, cum sînt cinematograful, radioul sînt total derutați din cauza noilor mijloace de comunicare, cum sînt cinematograful, radioul și televiziunea, deoarece rolul social și funcția limbii naționale sînt continuu transformate sub influența mijloacelor care o leagă strîns cu viața particulară. Astfel, problema liturghiei în limba engleză este astăzi la fel de confuză ca rolul englezei în religie și politică în secolul al XVI-lea. Nimeni nu va pune la îndoială faptul că tiparul a dat pe atunci limbilor naționale funcții noi și a schimbat radical folosirea și importanța latinei. În secolul al XVII-lea, pe de altă parte, legătura dintre limbă, religie și politică se clarificase. Limba devenise religie, cel puțin în Franța.

„Dacă primii iacobini au fost șovăitori în transpunerea în practică a tuturor teoriilor lor despre educație, ei au recunoscut însă repede importanța limbii ca bază a naționalității și au încercat să oblige pe toți locuitorii Franței să folosească limba franceză. Ei au susținut ideea că succesul guvernării «de către popor» și acțiunea unită a națiunii depindeau nu numai de o anumită uniformitate a obiceiurilor și moravurilor, ci, chiar în mai mare măsură, de identitatea de idei și idealuri care poate fi creată de discursuri, de texte tipărite și de alte instrumente de educare, cu condiția ca ele să folosească una și aceeași limbă. Confruntați cu faptul istoric că Franța nu era o unitate lingvistică — că, în afară de dialectele, mult diferite între ele,

---

[1] Citat de Jones în *The Triumph of the English Language*, p. 321.

care exitsau în diversele părţi ale ţării, se vorbeau limbi «străine» : în vest de bretoni, în sud de provensali, basci şi corsicani, în nord de flamanzi, iar în nord-est de germanii alsacieni —, ei au hotărît să distrugă dialectele şi limbile străine şi să oblige pe fiecare cetăţean francez să cunoască şi să folosească limba franceză"[1].

În acest pasaj, Hayes explică faptul că pasiunea care a stimulat dezvoltarea limbilor naţionale era o dorinţă de omogenizare : lumea anglo-saxonă a înţeles întotdeauna că acest fenomen se poate produce mult mai uşor prin concurenţa economică şi mărfuri de consum. Într-un cuvînt, lumea engleză a înţeles că tiparul înseamnă cunoaştere aplicată, în timp ce lumea latină a ţinut totdeauna tiparul în frîu, preferind să-l folosească pentru a da farmec disputelor orale sau virtuozităţii militare. Nicăieri nu poate fi văzută mai bine această respingere profundă a mesajului tipărit decît în *The Structure of Spanish History* (Structura istoriei spaniole) de Americo Castro.

Lupta seculară cu maurii i-a imunizat pe spanioli împotriva tiparului

În timp ce iacobinii interpretau mesajul militar al tiparului ca o agresiune lineară nivelatoare, englezii aplicau tiparul la producţie şi la pieţe. Astfel, în timp ce englezii îl extindeau asupra preţurilor, comerţului şi manualelor practice de tot felul, spaniolii deduceau din tipar mesajul gigantismului şi al efortului supraomenesc. Ei au trecut cu vederea sau au ignorat toată latura practică, nivelatoare, omogenizatoare a tiparului. Nu există nici o intenţie

[1] C. Hayes, *op. cit.*, p. 63—64.

sau dorință de a stabili orice alte norme. Castro scrie (p. 620) :

„Ei se revoltă împotriva normelor ca atare. Există la ei un fel de separatism personal... Dacă ar trebui să localizez ceea ce, s-ar putea spune, este cel mai caracteristic pentru viața spaniolă, aş plasa aceasta între acceptarea inerției şi criza deliberată prin care omul relevează ce există — fie că este vorba de ceva neînsemnat sau ceva valoros — în adîncul sufletului lui, de parcă el ar fi propriul său teatru. Exemple vizibile ale acestui enorm contrast le constituie țăranul şi conchistadorul — insensibilitate față de situațiile politice şi sociale, alături de insurecții și convulsii ale maselor oarbe, care distrug totul ; apatie față de transformarea resurselor naturale în bogății şi folosirea bunului public de parcă ar fi particular ; un mod de viață arhaic şi static, alături de adoptarea pripită a unor invenții moderne produse în afara Spaniei. Lumina electrică, maşina de scris şi stiloul au fost mai repede popularizate în Spania decît în Franța. Pe planul celor mai înalte valori umane găsim o manifestare a acestui contrast violent în diferența dintre spiritualitatea poetică a Sfîntului Ioan al Crucii sau a quietistului Miguel de Molinos şi seria de asalturi temerare ale lui Quevedo şi Góngora sau în transformările artistice impuse lumii exterioare de Goya".

Spaniolii nu sînt de fel împotriva acceptării și importului de bunuri și idei din afară : „În 1480, Ferdinand și Isabella au autorizat importul liber de cărți străine". Mai tîrziu, acestea au fost supuse cenzurii și Spania a început să-și reducă liniile de comunicație cu restul lumii. Castro explică în ce fel (p. 664) :

„Spaniolii au întins și au restrîns zona obiectivă a vieții lor într-un ritm dramatic : n-au nici o înclinație spre activitatea industrială, dar nici nu sînt dispuşi să trăiască fără industrie. În anumite momente, elanurile spre exterior, eforturile pentru a evada din sine... dau naştere unor probleme pentru care nu există un mod «normal» de rezolvare".

Poate că cel mai spectaculos efect al tiparului în timpul Renașterii a fost Contrareforma, o campanie militantă organizată de spanioli ca Ignațiu de Loyola. Ordinul său religios, primul fondat după apariția tiparului, îmbina o puternică orientare vizuală în practicile religioase cu o intensă pregătire literară și o omogenitate militară în organizare. Cardinalul Allen, scriind în 1581 lucrarea *Apologie of Two English Seminaries* (Apologia a două seminarii engleze), explică noul caracter militant al zelului misionarilor catolici : „Cărțile au deschis calea". Cartea, ca instrument al propagandei misionare, îi atrăgea pe spanioli, care desconsiderau comerțul și industria. Spaniolii, după cum afirmă Castro (p. 624), au manifestat întotdeauna ostilitate față de cuvîntul scris :

„Spaniolul dorește un sistem de justiție bazat pe judecăți de valoare, nu pe principii ferme și rațional deduse. Nu este întîmplător faptul că cazuistica a fost cultivată de iezuiții spanioli și nici că francezul Pascal o va considera perversă și imorală. Spaniolul se teme de legile scrise și le disprețuiește : «Găsesc douăzeci de articole împotriva ta și numai unul în favoarea ta», spune un avocat nefericitului împricinat în *Rimado de palacio* de Pero López de Ayala..."

Una din principalele teme ale lui Castro constă în aceea că structura istoriei spaniole este axiologic divizată între Occidentul alfabetizat și Orientul maur oral. „Chiar și Cervantes exprimă de mai multe ori dorul după o justiție maură, în ciuda îndelungatei sale captivități în Alger". Și tocmai moștenirea maură i-a imunizat pe spanioli față de cuantificarea vizuală a alfabetizării. Studiul cazului Spaniei aruncă o lumină deosebit de edificatoare asupra efectelor felurite ale alfabetismului, cînd tehnologia tiparului întîlnește culturi unice în genul lor.

Castro are în culegerea *Cervantes across the Centuries* (Cervantes de-a lungul secolelor), p. 136—178, un interesant studiu despre *Incar-*

nația la Don Quijote, în care constată : „Preocuparea de a nota efectele cititului asupra proceselor vitale ale cititorilor este caracteristic spaniolă". Dar nu numai că aceasta este tema principală din *Don Quijote,* ci :

„Efectul cărților (religioase sau profane) asupra vieții cititorului este o temă permanentă a scrierilor secolului al XVI-lea. Tinerețea lui Ignațiu de Loyola s-a petrecut în concordanță cu romanele cavalerești, pe care «le citea cu plăcere și mult interes». Dar întîmplarea a făcut să-i cadă în mînă viața lui Hristos, precum și cartea *Flos Sanctorum* (Floarea sfinților). Nu numai că acestea i-au plăcut, dar inima lui a început să simtă altfel, iar el s-a aprins de dorința de a copia și de a pune în fapte ceea ce citea. Pe cînd mai șovăia între valorile pămîntești și cele cerești, în sufletul lui sălășluiau amîndoi, cel ce fusese și cel ce acest bărbat înflăcărat aspira să devină : «Apoi o lumină suverană și o mare înțelepciune i-au pătruns în cuget»" (p. 163).

Pentru a explica această conștiință specific spaniolă a efectelor literaturii, Castro consideră că (p. 161) : „A simți cărțile ca o realitate vie, animată, comunicabilă și stimulantă este un fenomen uman ce face parte din tradiția orientală..." Și s-ar putea ca această sensibilitate orientală față de *formă,* treptat paralizată de lumea alfabetului, să fie cauza atitudinii spaniole unice față de tipar : „...dar particularitatea Spaniei secolului al XVI-lea stă în atenția pe care o acorda efectului vital al cuvîntului tipărit asupra cititorilor ; puterea comunicativă a cuvîntului era subliniată, chiar dacă cărțile înseși comportau erori și scăderi literare" (p. 164).

Preocuparea spaniolilor era deci îndreptată asupra tiparului ca un mijloc care poate crea un nou raport între simțuri, un nou mod de conștiință. Precum spune Casalduero în *Cervantes across the Centuries* (p. 63) : „Cavalerul și scutierul nu sînt opuși unul altuia și nici nu se completează. Ei sînt de același soi, dar cu o

diferență în proporții. Spiritul comic izvorăște din suprapunerea acestor proporții diferite, redată plastic". În ce privește importanța deosebită dată de spanioli cuvîntului tipărit ca mijloc de comunicare, Stephen Gilman remarcă în aceeași culegere, în studiul *Don Quijote apocrif* (p. 248), că în Spania paternitatea literară era considerată ca ceva secundar : „Cititorul este mai important decît scriitorul". Dar cu aceasta sîntem departe de concepția „ce vrea publicul" : înseamnă a considera mijlocul de comunicare al limbii un bun public mai curînd decît a considera cititorul un consumator independent. R.F. Jones a întîlnit această atitudine și în Anglia la începutul secolului al XVI-lea :

„Perfecționarea și înfrumusețarea limbii materne erau ele însele considerate drept scopul literaturii. Cu alte cuvinte, se considera că literatura servește limba, și nu limba literatura. Scriitorii erau mai adesea lăudați pentru ceea ce făcuseră pentru instrumentul exprimării lor decît pentru valoarea intrinsecă a lucrărilor lor..." [1]

Tiparul a avut efectul de a purifica latina, pînă la a o face să dispară

Mulți savanți renumiți au trudit studiind limba națională engleză tipărită. Acest domeniu este atît de bogat, încît trebuie să faci o selecție arbitrară, indiferent de unghiul din care îl abordezi. Scriind despre *Tyndale și limba engleză,* G.D. Bone afirmă : „Tyndale s-a străduit să dea realitate vieții curente din Evanghelii. El avea să redescopere parabolele... Înainte de a poseda Biblia în propria lor limbă, foarte

[1] R. F. Jones. *The Triumph of the English Language,* p. 183.

puţini oameni considerau că o poveste cîştigă în greutate dacă este într-adevăr o reflectare a vieţii zilnice“ [1].

Aici se subînţelege că limba vieţii de toate zilele, cînd devine *vizibilă*, evocă nevoia unei literaturi a vieţii de toate zilele. Tiparul aplicat limbilor naţionale le-a transformat în „mass media“, ceea ce nu este prea ciudat, deoarece tipografia a fost prima formă de producţie de masă. Dar tiparul aplicat latinei a fost un dezastru: „Efortul marilor umanişti italieni, de la Petrarca, cu epopeea lui în limba latină *Africa*, la cardinalul Bembo, a avut neaşteptatul efect de a purifica latina în aşa măsură încît aceasta a devenit o limbă moartă“ [2].

C.S. Lewis scrie în *English Literature in the Sixteenth Century* (Literatura engleză în secolul al şaisprezecelea):

„Datorăm în mare măsură umaniştilor strania concepţie despre perioada «clasică» a unei limbi, despre perioada corectă sau normativă, înaintea căreia totul era imatur sau arhaic şi după care a urmat decăderea. Astfel, Scaliger ne spune că latina era «grosolană» la Plaut, «matură» de la Terenţiu la Vergiliu, decadentă la Marţial şi Iuvenal, senilă la Ausoniu *(Poeticae*, VIII). Vives spune aproape acelaşi lucru *(De tradendis disciplinis*, IV). Vida, mai violent, declară toată poezia elină de după Homer în declin *(Poeticorum*, I, 139). Această opinie odată înrădăcinată duce la convingerea că literatura bună în secolul al XV-lea şi al XVI-lea era aceea care copia cît mai fidel posibil literatura epocilor de aur ale trecutului. În felul acesta devenea imposibilă orice dezvoltare reală a latinei, care trebuia să facă faţă cerinţelor noilor talente şi noilor teme; cu o singură lovitură a «sceptrului său pietrificant», spiritul clasic a pus capăt istoriei limbii latine. Nu asta doriseră umaniştii“.

Fabvre şi Martin subliniază, de asemenea (în *L'Apparition du livre*, p. 479), rolul reapariţiei

---

[1] L. Greenslade. *The Work of William Tyndale*, cu un eseu... de G. D. Bone, p. 51.

[2] Albert Guérard. *Life and Death of an Ideal.*

vechii scriituri romane : „Întoarcerea la caracterele scrierii antice a contribuit și mai mult la a face din latină o limbă moartă". Acesta este un punct esenţial. Literele pe care noi le asociem cu tiparul nu erau medievale, ci romane, şi au fost folosite de umanişti în încercarea de a reînvia antichitatea. Dar înalta calitate vizuală a literelor romane, atît de favorabilă presei tipografice, a fost factorul principal care a dus la sfîrșitul domniei limbii latine, chiar în mai mare măsură decît renașterea stilului antic cu ajutorul cuvîntului tipărit.

Tiparul a permis confruntarea vizuală directă a stilurilor în completa lor fixitate. Umaniştii au fost șocați să descopere ce departe era latina lor orală de predecesoarea ei clasică. Şi s-au hotărît pe loc să predea latina cu ajutorul textelor tipărite, și nu prin vorbire, astfel încît să poată opri răspîndirea în continuare a propriului lor idiom latin, medieval și barbar. Lewis conchide (p. 21) : „Ei au reușit să ucidă latina medievală, dar nu au putut să mențină severitățile scolastice ale clasicismului reînviat".

Tipografia și-a extins caracteristicile asupra reglementării și fixării limbilor

Mai departe (p. 83—84), Lewis opune „clasicismul" scolastic al Renașterii libertății și diversității orale și auditive a latinismului medieval al lui Gavin Douglas, episcop de Dunkeld. Douglas ne șochează prin faptul că este mai apropiat de Vergiliu decît noi. După ce înțelegi aceasta, găsești exemple peste tot. *Rosea cervice refulsit : her nek schane like unto the rois in May.* Îl preferați pe Dryden : *She turned and made appear her nek refulgent ?* Este imposibil ca *refulsit* să fi avut pentru o ureche

romană rezonanța „clasică“ pe care o are *refulgent* astăzi pentru o ureche engleză. Era, desigur, mult mai aproape de *schane*.

Adică ceea ce ni se pare „clasic“ la augustini[1] și la secolul al XVIII-lea este legat de marele număr de neologisme latine introduse în limba engleză de traducătorii din prima perioadă a tiparului. În *The Triumph of the English Language*, R. F. Jones acordă mult spațiu acestei probleme esențiale privind limba națională și neologismele. El discută, de asemenea, pe larg două chestiuni direct legate de forma tipărită a oricărei limbi în genere, anume tendința fixării ortografiei și a gramaticii.

Fabvre și Martin consacră un capitol din *L'Apparition du livre* problemei *Tiparul și limbile*, scoțînd în relief „rolul esențial al tiparului în formarea și fixarea limbilor“. Pînă la începutul secolului al XVI-lea, formele expunerii scrise, în latină sau în limba populară, „au continuat să evolueze, urmînd îndeaproape limba vorbită“ (p. 477). Cultura manuscrisului nu avusese puterea să fixeze limba sau să transforme o limbă populară într-un instrument de unificare națională. Medieviștii scot în evidență imposibilitatea existenței unui dicționar latin în evul mediu pentru simplul motiv că un autor medieval se simțea liber să-și definească termenii pe măsură ce se schimba conținutul gîndirii sale. Ideea că un cuvînt poate avea un sens definit, fixat de un lexicon oarecare, nici nu-i putea trece prin gînd. Tot astfel, înainte de scriere, cuvintele nu au nici un „semn“ exterior, corespondență sau semnificație. Cuvîntul „stejar“ este stejar, spune omul nealfabetic ; cum ar putea altfel evoca ideea de stejar ? Dar timpul a avut asupra tuturor aspectelor limbii efecte la fel de ample cum le avusese scrierea în trecut. În timp ce

[1] Scriitori din perioada augustină, adică clasică, a literaturii latine. În literatura engleză, epitet dat scriitorilor din timpul domniei reginei Anne (1702—1714), cum ar fi Pope, Addison etc. — *Nota trad.*

limbile populare s-au schimbat foarte mult chiar între secolele al XII-lea şi al XV-lea, aceasta „nu mai era valabil de la începutul secolului al XVI-lea. În secolul al XVII-lea, diferitele limbi populare încep pretutindeni să aibă un aspect cristalizat".

Fabvre și Martin atrag în continuare atenţia asupra efortului făcut de cancelariile medievale pentru a unifica uzanțele limbii și de noile monarhii centralizate ale Renașterii de a fixa limbile. Noii suverani ar fi adoptat cu plăcere „legi de uniformizare"[1] şi, în spiritul presei tipografice, le-ar fi extins nu numai asupra religiei și gîndirii, ci şi asupra ortografiei și gramaticii. Astăzi, în epoca electronică a simultaneităţii, a trebuit ca toate aceste politici să fie răsturnate, începînd cu noua tendință spre descentralizare și pluralism în însuși domeniul marilor afaceri. De aceea este atît de ușor astăzi să înțelegem logica dinamică a tiparului ca forță centralizatoare și omogenizatoare, căci acum toate efectele tehnologiei tiparului se află în contradicție flagrantă cu tehnologia electronică. În secolul al XVI-lea, toată cultura antică și medievală se afla într-un conflict asemănător cu noua tehnologie a tiparului. În Germania, mai pluralistă și mai diversă, din punct de vedere tribal, decît restul Europei, „funcțiile unificatoare ale tiparului în formarea unei limbi literare" au fost de o eficacitate remarcabilă. Fabvre și Martin scriu (p. 483) :

„Luther a creat o limbă care se apropie, în toate domeniile, de germana modernă. Enorma răspîndire a operelor sale, calităţile lor literare, caracterul cvasisacru pe care l-au avut în ochii fidelilor textul Bibliei şi al Noului Testament redactate de el, toate acestea

---

[1] Act of Uniformity — aluzie la două „legi de uniformizare", din 1659 şi 1662 : prima a interzis să se folosească în rugăciunile publice orice altă carte de rugăciuni decît cea editată sub regele Eduard al VI-lea, a doua a impus clerului şi corpului didactic să accepte această carte. — *Nota trad.*

au făcut curînd din limba lui un model. Accesibilă tuturor..., exprimarea folosită de Luther sfîrşeşte prin a triumfa şi numeroase cuvinte folosite numai în Germania centrală au fost, în cele din urmă, adoptate pretutindeni. Şi vocabularul lui se impune în mod atît de imperios, încît cei mai mulţi dintre tipografi nu îndrăznesc să-i aducă nici cea mai mică modificare".

Înainte de a căuta în literatura engleză mărturii ale unei preocupări asemănătoare faţă de regularitate și uniformitate la tipografi și în folosirea tiparului, este bine să ne amintim de apariţia lingvisticii structurale în epoca noastră. Structuralismul în artă și critică provine, ca și geometria neeuclidiană, din Rusia. Cuvîntul de structuralism nu traduce ideea de sinestezie cuprinzătoare pe care o comportă, adică ideea unei interacțiuni pe mai multe niveluri sau fațete ale unui mozaic bidimensional. Dar este un mod de conștiință în limbajul artei şi în literatură pe care Occidentul s-a străduit să-l elimine cu ajutorul tehnologiei Gutenberg. El şi-a făcut reapariţia, spre bine sau spre rău, în vremea noastră, precum o dovedește acest paragraf introductiv la o carte recent apărută [1] :

„Limba îşi manifestă realitatea prin trei categorii de experienţă umană. Prima poate fi considerată sensul cuvintelor ; a doua, sensurile cuprinse în formele gramaticale ; iar a treia, şi, după părerea mea, cea mai importantă, sensurile de dincolo de formele gramaticale, acele sensuri revelate omului în mod misterios şi miraculos. În capitolul de faţă ne vom ocupa de această ultimă categorie, deoarece vrem să demonstrăm că gîndirea însăşi trebuie să fie însoţită de o înţelegere critică a relaţiei dintre expresia lingvistică şi intuiţiile cele mai profunde şi mai persistente ale omului. Mai departe vom încerca să arătăm că limba devine imperfectă şi insuficientă cînd depinde în mod exclusiv doar de cuvinte şi forme şi cînd se acordă o încredere oarbă

---

[1] R. N. Anshen. *Language : An Enquiry into Its Meaning and Function*, în *Science and Culture series*, vol. VIII, p. 3.

acestor cuvinte şi forme, ca şi cum ar constitui totalitatea conţinutului şi întinderii limbajului. Căci omul este acea fiinţă de pe faţa pămîntului care nu are limbaj. Omul *este* limbaj".

Tiparul a modificat nu numai ortografia și gramatica, ci și accentuarea și flexiunea limbilor și a făcut posibile greșelile gramaticale

În epoca noastră este evident că omul este limbaj, deși acum el cunoaște multe limbaje neverbale, precum și limbajul formelor. Iar atitudinea aceasta structuralistă față de experiență generează conștiința faptului că „inconștiența, în raport cu cel ce știe, înseamnă neexistența"[1]. Adică pe măsură ce limbajul, experiența și motivația au fost structurate de tipar în moduri noi, nerecunoscute de formele conștiente, viața a fost sărăcită prin hipnoză. În prima parte a acestui volum am arătat că Shakespeare oferea contemporanilor săi un model funcțional al acțiunii tehnologiei tiparului. Căci separarea funcțiilor prin inerție mecanică este baza literelor mobile de tipar și a cunoașterii aplicate în toate domeniile. Este tehnica reducerii la un singur nivel a tuturor problemelor, talentelor și soluțiilor. Astfel, Samuel Johnson „era scandalizat de caracterul intempestiv al multora din jocurile de cuvinte ale lui Shakespeare. Căci un personaj care glumește și atunci cînd se află în ghearele morții, cum se întîmplă deseori în

[1] *Op. cit.*, p. 9 ; vezi, de asemenea, Edward T. Hall. *The Silent Language.*

piesele sale, este *contrar rațiunii, bunei-cuviințe și adevărului*“ [1].

Trecerea de la cultura orală la cea vizuală a dus nu numai la dispariția simultaneității de sensuri, dar și la o uniformizare, pe cît posibil, a pronunției și a intonației. Robert Hillyer scrie în *In Pursuit of Poetry* (În căutarea poeziei), p. 45 :

„În majoritatea cazurilor, noi, americanii, nu ne folosim de schimbările de intonație. În mod inconștient ne ferim de ele, considerîndu-le un fel de afectare, și pierdem astfel jumătate din eficacitatea limbii noastre materne, pe care o prefacem într-un interminabil și monoton murmur sau bombănit. Efectul este plat și șters, mai ales pentru că rostim silabele și cuvintele în continuare, ca un fragment de proză fără punctuație. Ar trebui să pronunțăm fiecare silabă rotund și plin, ca o bulă de aur! Dar n-o facem. Rezultatul este dăunător pentru poezie. Vocea americană este, în general, mult mai bogată decît cea engleză. Dacă lăsăm deoparte cockneyul — și acel super-cockney, „accentul de Oxford“ —, greșim cînd acordăm superioritate *vocii* engleze, cînd de fapt vorbirea englezului este superioară datorită flexibilității de intonație, care o face să fie mai articulată decît a noastră. Intonația este pentru limba noastră ceea ce este gesticulația pentru francez, îi dă expresivitatea, emfaza și accentul. Fără nici o îndoială că elisabetanii își cîntau limba folosind întreaga gamă, și ecouri ale acestei elocințe mai dăinuie în vorbirea irlandezilor de astăzi. *Fără modularea intonației, citirea versurilor nu poate avea efect*“.

Americanii s-au interesat de implicațiile strict vizuale ale tiparului cu mai multă tragere de inimă decît alții, din motive pe care le vom vedea. Gror Danielsson oferă un bogat material pentru a susține teza lui Hillyer în lucrarea sa *Studies on Accentuation of Polysyllabic Latin, Greek, and Romance Loan-words in English* (Studii asupra accentuării cuvintelor polisila-

[1] M. M. Mahood. *Shakespeare's Wordplay*, p. 33.

bice împrumutate în engleză din latină, greacă și limbile romanice).

Am arătat, în legătură cu arta, știința și exegeza Scripturilor, cum evul mediu a tins permanent spre o accentuare a vizualului. Este acum momentul să menționăm transformarea treptată ce a avut loc în cadrul limbilor medievale, transformare care a pregătit marele salt spre fixitatea vizuală reprezentată de tipar.

„In general deci, în ce privește exprimarea relațiilor dintre subiect și complement, în cursul dezvoltării sale, engleza s-a îndepărtat de limbile flexionale, în care subiectul și complementul pot să ocupe *orice* poziție printre cuvintele frazei, apropiindu-se de modelele gramaticale care funcționează în baza ordinii fixe a cuvintelor și care fac din poziția dinaintea verbului teritoriul «subiectului», iar din poziția de după verb teritoriul «complementului»" [1].

Flexiunea este firească pentru o cultură orală sau auditivă, deoarece este o formă de simultaneitate. Cultura alfabetică fonetică tinde să reducă puternic flexiunile în favoarea gramaticii poziționale vizuale. Edward P. Morris are o formulare clară a acestui principiu în *On Principles and Methods in Latin Syntax,* unde accentul vizual apare ca „tendința spre exprimare a relației prin cuvinte distincte".

„Tendința generală de a înlocui flexiunea prin cuvinte distincte este schimbarea cea mai amplă și mai radicală din toată istoria limbilor indo-europene. Ea este semnalul și, totodată, rezultatul unei conceptualizări mai clare a relațiilor. *In general, flexiunea mai curînd sugerează decît exprimă relația ;* evident, nu este corect să spunem că exprimarea relației printr-un cuvînt distinct, de pildă o prepoziție, este mai clară decît sugerarea aceleiași relații printr-un caz al declinării, dar putem spune că relația poate fi legată de un cuvînt distinct numai cînd este resimțită cu un considerabil grad de claritate. Relația dintre concepte

---

[1] Charles Carpenter Fries. *American English Grammar,* p. 255.

trebuie ea însăşi să devină concept. În privinţa aceasta, *tendinţa de a exprima relaţia prin cuvinte distincte este o evoluţie spre precizie.*

...Prepoziţia adverbială exprimă într-o formă mai distinctă unele elemente ale sensului care se aflau în stare latentă în cazurile declinării. Ea serveşte, de aceea, ca o definire a înţelesului formei declinării" (p. 102—104).

Diminuarea flexiunilor și a jocurilor de cuvinte a devenit o parte a programului științelor aplicate în secolul al XVII-lea

---

Dacă n-ar fi existat niciodată un secol al XVII-lea, s-ar fi putut prezice că evoluția continuă, influențată de tipar, în direcția ordinii vizuale a cuvintelor însemna eliminarea principiului eleganței verbale, sfîrșitul jocului de cuvinte și punerea accentului pe omogenitatea pronunției. Cu mult înainte ca episcopul Sprat să fi elaborat pentru Royal Society aceste implicații ale tiparului, Robert Cawdrey le-a formulat clar. În 1604, el a afirmat că inteligența (care pe vremea aceea cuprindea erudiția) consta nu în cuvinte stranii, ci

„în materiale utile şi o formulare corectă a părerii unui om... trebuie neapărat să eliminăm orice retorică afectată şi să folosim cu toţii un singur fel de limbaj. De aceea, cei care doresc să se ferească de această nebunie şi care vor să se obişnuiască cu vorbirea cea mai simplă şi cea mai bună trebuie să caute din timp în timp cuvinte îndeobşte acceptate și cuvinte ce pot exprima bine, în formă simplă, tot ceea ce mintea lor zămisleşte" [1].

---

[1] Citat de R. F. Jones în *The Triumph of the English Language*, p. 202.

Că trebuie „să folosim cu toţii un singur fel de limbaj" rezultă în mod absolut firesc din experienţa vizuală a limbii naţionale tipărite. Şi, după cum a arătat Bacon, reducerea talentelor şi a experienţei la un singur nivel constituie problema centrală a cunoaşterii aplicate. Dar este total distructiv pentru „criteriile eleganţei", cum denumeşte Rosamund Tuve, în *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Elisabetanii şi imagistica metafizică), principiul care a dominat în permanenţă artele limbajului de la greci pînă la Renaştere.

Nivelurile de stil, ca şi nivelurile exegezei, făceau parte dintr-un întreg complex cultural şi au influenţat în mare măsură gîndirea părinţilor bisericii în ce priveşte stilul Bibliei. John Donne nu face decît să repete un loc comun al patristicii scriind : „Cînd a redactat Sfintele Scripturi, Sfîntul Duh s-a delectat nu numai cu precizia, dar şi cu delicateţea, armonia şi muzicalitatea limbii ; a folosit metafore grandioase şi alte figuri de stil, care pot face o mare impresie asupra cititorilor, şi nu o limbă barbară şi trivială, a pieţei sau a bucătăriei..." [1].

Ignorarea continuităţii principiului eleganţei stilurilor a indus în eroare persoane ca R. W. Chambers, care au ajuns să creadă că stilurile se nasc din vreun fericit principiu nou al practicii literare. Astfel, Bede, care a scris în toate stilurile, este felicitat în *Cambridge History of English Literature* pentru că în *Ecclesiastical History* (Istoria ecleziastică) „unul din marile servicii pe care el le-a făcut scriitorilor englezi pare să fie faptul că a pus în circulaţie un stil simplu şi direct".

R. W. Chambers a confundat cultul ce s-a manifestat la sfîrşitul secolului al XIX-lea pentru simplitatea orală a vorbirii curente cu stilul popular al tratatelor religioase şi al predicilor din secolul al XVI-lea. Thomas Morus foloseşte un stil elevat în *Richard al III-lea*, un stil inter-

[1] Citat de W. F. Mitchell în *English Pulpit Oratory from Andrews to Tillotson*, p. 189.

mediar în satira sa, *Utopia*, și un stil popular în cărțile sale religioase. Rafinamentul stilului lui J. Donne constă, în bună parte, în folosirea îndrăzneață a unor expresii din meserii umile pentru a exprima paradoxurile umilinței divine a Incarnației. Scopul nostru este însă doar de a indica întinderea și profunzimea tradiției de eleganță în folosirea limbii pentru diferite teme. Odată cu tiparul, ea avea să fie dată deoparte, ca oamenii să poată „folosi cu toții un singur fel de limbaj". Nevoia de a omogeniza toate genurile de situații, pentru a aduce întreaga cultură la nivelul potențialului tehnologiei tiparului, constituie o atitudine ușor de indentificat și de înțeles. Episcopul Sprat în *History of the Royal Society* (Istoria Societății Regale) (1667), este gata să se lipsească nu numai de eleganță și de diferitele niveluri de stil, ci chiar și de poezie. Miturile și legendele au constituit, scrie el, retorica fantezistă a copilăriei rasei umane :

„Primii dascăli dintre ei au fost atît poeți, cît și filozofi ; căci Orfeu, Linus, Musaeus și Homer mai întîi au îndulcit asprimea firească a oamenilor și cu farmecul versurilor lor i-au atras spre învățarea doctrinelor mai severe ale lui Solon, Tales și Pitagora. Această cale a fost folositoare la început, cînd oamenii trebuiau momiți în mod agreabil spre binele lor. Dar poate că acest procedeu a exercitat o influență proastă asupra întregii filozofii a urmașilor lor și a dat grecilor ocazia să-și exerseze mereu spiritul și imaginația în ce privește creațiile naturii, chiar mai mult decît era necesar pentru o adevărată cercetare a acestora" [1].

Printr-un fel de metamorfoză rezultă din poziția lui Sprat (care încearcă să-l urmeze pe Bacon) că omul de știință sau filozoful modern este adevăratul poet. Și pentru a elimina zgura trecutului de pe prezent, Sprat consideră că Royal Society „s-a străduit să separe cunoașterea naturii de figurile de stil ale retoricii, de

[1] Citat în Basil Willey, *The Seventeenth Background*. p. 207.

invențiile fanteziei sau de încîntătoarele amăgiri ale fabulației".

Procedura separării și segmentării, ca tehnică specifică a științelor *aplicate*, reiese clar ori de cîte ori se ivește o ocazie de a simplifica antichitatea. Membrii lui Royal Society, fiind familiarizați cu această tehnică, resping „vicioasa abundență a frazei, șiretlicul metaforei, volubilitatea limbii, care stîrnesc atîta vîlvă în lume".

„De aceea, ei au fost foarte riguroși în aplicarea singurului remediu ce putea fi găsit pentru o asemenea extravaganță ; iar acesta era o hotărîre fermă de a respinge toate exagerările, digresiunile și umflările stilului, *de a reveni la puritatea și concizia* de altă dată, cînd oamenii exprimau atît de multe lucruri într-un număr foarte mic de cuvinte. *Li s-a pretins tuturor membrilor o exprimare clară, sobră, firească ; expresii concrete, sensuri limpezi ; o ușurință de exprimare naturală ; aducerea, pe cît posibil, a tuturor lucrurilor cît mai aproape de simplitatea matematică ; totodată, li s-a cerut să acorde preferință limbajului meseriașilor, țăranilor și negustorilor, față de cel al spiritelor elegante și al învățaților"* [1].

Tiparul a creat uniformitatea națională și centralismul guvernamental, dar, totodată, și individualismul și opoziția față de guvern ca atare

---

Ajunși în acest stadiu de reducere a oricărui limbaj la un singur mod, nu înseamnă că am pierdut din vedere semnificația originală ce revenea tiparului în transformarea limbilor naționale în mass media cu semnificație naționalistă. Va fi profitabil să ne cufundăm în trecut cu mai bine de un veac înainte de Sprat, pentru

[1] Citat în B. Willey, *op. cit.*, p. 212.

a urmări contururile primelor manifestări ale tiparului ca mijloc de uniformizare.

Karl Deutsch scrie în *Nationalism and Social Communication* (Naţionalismul şi comunicarea socială), p. 78—79 :

„*O naţionalitate* este un popor care se străduie să cîştige un anumit grad de control efectiv asupra comportării membrilor săi... naţionalităţile devin naţiuni cînd dobîndesc puterea de a susţine aspiraţiile lor. În cele din urmă, dacă membrii lor naţionalişti obţin cîştig de cauză şi pun în slujba lor o organizaţie de stat nouă sau veche, naţiunea devine, în sfîrşit, suverană şi o *naţiune-stat* ia fiinţă".

Carleton Hayes a arătat clar că nu a existat naţionalism înainte de Renaştere şi noi cunoaştem îndeajuns caracterul tehnologiei tiparului pentru a şti de ce este aşa. Limbile naţionale au fost transformate de tipar în mass media, dar ele au constituit, de asemenea, un mijloc al unei conduceri centralizate a societăţii cum nici romanii n-au avut, în ciuda papirusului, a alfabetului şi a drumurilor pietruite. Dar însăşi esenţa tiparului creează două interese contradictorii, cum ar fi între producători şi consumatori, între conducători şi conduşi. Într-adevăr, tiparul, ca formă centralizată de producţie de masă, face ca problema „libertăţii" să ocupe de acum încolo primul plan în toate discuţiile sociale şi politice. Într-un editorial intitulat *Dreptul de a citi* şi publicat cu prilejul unei Săptămîni a bibliotecilor, *Minneapolis Morning Tribune* a citat, la 17 martie 1950, o declaraţie comună a lui Herbert Hoover şi Harry Truman: „Noi, americanii, ştim că, dacă libertatea înseamnă ceva, apoi înseamnă dreptul de a gîndi. Iar dreptul de a gîndi înseamnă dreptul de a citi". Avem aici o declaraţie impresionantă a doctrinei de consum, bazată pe omogenitatea tiparului. Dacă tiparul este uniform, el trebuie să creeze drepturi uniforme pentru scriitor şi cititor, pentru editor şi consumator. Coloniile americane au fost la început populate de oameni

care avuseseră multă vreme de-a face cu ideea exact contrară a semnificației tiparului. Versiunea mesajului lui Gutenberg orientată în favoarea producătorului sau a guvernatorului înseamnă pur și simplu că este dreptul conducătorului de a impune modele uniforme de comportare în societate. Statul polițienesc precede societatea de consum. În această ordine de idei este interesant de citit un raport american despre *Freedom of the Press, 1476—1776 : The Rise and Decline of Government Controls* (Libertatea presei 1476—1776 : Creșterea și decăderea controlului guvernului) de F. S. Siebert, deoarece furnizează o imagine interesantă a avantajelor relative ale uniformității impuse de producător față de cea creată de consumator. Alternarea continuă și ironică a acestor două poziții este ceea ce dă lucrării *La Démocratie en Amérique* a lui Alexis de Tocqueville o bogăție fascinantă. Același contrast dintre interesele guvernului centralizat și cele ale coloniștilor constituie tema lucrării *The Fur Trade in Canada* (Comerțul cu blănuri în Canada) a lui Harold Innis. El scrie (p. 388) că interesul centrului era să-și organizeze regiunile periferice pentru producerea de materii prime, și nu de bunuri de consum :

„Producția pe scară largă de materii prime a fost favorizată de îmbunătățirea tehnicii de producție, de desfacere și de transport, precum și de perfecționarea fabricației produsului finit. Ca urmare, în colonie, toată activitatea a fost direct sau indirect orientată spre producerea de materii prime. Populația a fost angajată direct în producerea materiilor prime și indirect în producerea de condiții care facilitează această producție. Agricultura, industria, transporturile, comerțul, finanțele și activitățile guvernamentale tind să devină subordonate producției de materii prime destinate unei colectivități mai specializate în prelucrarea lor. Asemenea tendințe generale pot fi încurajate de politica guvernului, ca, de pildă, în sistemul mercantil, dar importanța acestei politici va-

rează în funcție de industrie. Canada a rămas britanică în ciuda liberului-schimb și mai ales din cauză că a continuat să rămînă furnizoare de materii prime pentru o țară mamă ce se industrializa continuu".

Războiul de independență din 1776 a reprezentat, după cum ne explică Innis, ciocnirea dintre centru și zonele periferice, identică cu conflictul din secolul al XVI-lea dintre conformism și nonconformism, dintre politică și literatură. Și întocmai cum „o colonie angrenată în comerțul cu blănuri nu putea să dezvolte o industrie capabilă să concureze cu industria țării mamă", tot astfel regiunile periferice au dezvoltat o atitudine pur consumatoare față de literatură și arte, care a dăinuit pînă în acest secol.

Nonconformiștii înclinau de partea cititorului sau a consumatorului, subliniind semnificația personală și individuală a tiparului. Conformiștii înclinau de partea autorului și a editorului, stăpînii noii forțe. S-ar putea să nu fie lipsit de importanță faptul că cea mai mare parte a literaturii engleze de la apariția tiparului încoace a fost creată de această minoritate favorabilă conducătorului.

Siebert spune (p. 25) : „Politica Tudorilor de control strict asupra presei, în interesul siguranței statului, a fost menținută în tot secolul al XVI-lea". Era inevitabil ca secolul al XVI-lea să cunoască pe lîngă tipar și „o mare extindere a puterilor — executivă, legislativă și juridică — ale Consiliului (sau Consiliului Privat), în defavoarea atît a Parlamentului, cît și a vechilor instanțe juridice, dar net în favoarea coroanei". Dar, pe măsură ce piața cărții s-a extins, iar obiceiul de a citi mult s-a răspîndit pe scară largă spre sfîrșitul secolului, revolta consumatorilor împotriva controlului central s-a întărit. În excelenta lucrare *Middle-Class Culture in Elizabethan England* (Cultura clasei de mijloc în Anglia elisabetană), L. B. Wright ne oferă o imagine a numeroaselor moduri în care tipa-

rul servea autodidacţilor şi celor ce voiau să se ajute singuri. Devine evident că prima generaţie de cititori nu căuta doar să se distreze, ci să se şi instruiască şi să-şi însuşească metodele cunoaşterii aplicate.

Cititorul operei lui Wright îşi va da uşor seama cum structura centralizată din timpul domniei reginei Elisabeta era subminată din interior de un nou tip de aprigi individualişti :

„Grupuri izolate începuseră deja să pună sub semnul întrebării sistemul controalelor guvernamentale, tipografii din motive economice, puritanii din motive religioase şi cel puţin un membru al Parlamentului din motive politice. Tipografi ca Wolfe erau nemulţumiţi de reglementările lui Stationers' Company[1]. Ei s-au răsculat împotriva privilegiilor pentru tipărire şi a patentelor monopoliste. Nonconformiştii religioşi, cărora li se refuza dreptul de a face apel la opinia publică, au atacat în toate direcţiile, sfîrşind prin a răsturna întreaga structură"[2].

Ar fi nevoie de o carte întreagă pentru a explica cum mişcarea de îngrădire *(Enclosure Movement)* era legată de centralismul procesului tipografic. Legea uniformizării, promulgată de regina Elisabeta în 1559, este suficientă pentru a ilustra capacitatea tiparului de a întări puterea centrală. Proiectul de lege a fost respins de Camera Inferioară a Sinodului pe motiv că nici un guvern nu posedă „autoritatea necesară pentru a trata sau defini cele ce privesc credința, sfintele taine şi disciplina ecleziastică...".

---

[1] *Stationers'Company* — aproximativ corporaţia editorilor, înfiinţată în 1557, prin cartă regală. Interzicea tipărirea oricărui text — chiar de membrii companiei — fără privilegiu special sau patentă. Mai mult, orice membru al companiei era obligat să noteze într-un registru al acesteia numele oricărei cărţi pe care ar dori să o tipărească (registrele s-au păstrat pînă azi). Reglementarea, destinată asigurării controlului statului asupra tiparului, a suferit modificări în veacurile următoare. — *Nota trad.*

[2] Siebert. *Freedom of the Press in England, 1476—1776,* p. 103.

Dar liturghia şi practica religioasă, care depindeau de multă vreme de carte, erau pradă uşoară pentru tipar. La 24 iunie 1559, Cartea de rugăciuni publicată în 1552 urma „să intre în vigoare", toţi pastorii fiind „obligaţi să celebreze utreniile, vecerniile, marile slujbe bisericeşti, să administreze fiecare din Sfintele Taine şi să rostească toate rugăciunile lor comune şi publice" aşa cum sînt în acea carte, „şi nicicum altfel".

În 1562 a fost publicată *Cartea Predicilor*, pentru a fi citită în public, din orice amvon. Nu conţinutul predicilor ne interesează, ci faptul că erau în mod uniform impuse întregului public. Transformînd limba naţională într-un mijloc de comunicare, tiparul a creat un nou instrument de centralizare politică, cum nu a mai existat pînă atunci. Totodată, deoarece conformismul personal şi politic au devenit obiectul unei formulări precise, savanţii şi profesorii au început, de comun acord, acţiunea pentru elaborarea unei ortografii şi gramatici corecte.

Nimeni n-a făcut vreodată o greşeală gramaticală într-o societate nealfabetizată

Intensitatea preocupării pentru ortografie este un indiciu util, demonstrînd caracterul înnoitor al tiparului şi efectele sale asupra unui conformism centralizat. Charles Carpenter Fries, în *American English Grammar*, studiază problema conflictului dintre vorbirea scrisă şi cea orală : „Numai cele şaizeci şi şase de verbe tari, cele mai curente, au rezistat presiunii conjugării regulate... În fapt, în cursul secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea a existat o puternică tendinţă de a elimina deosebirile de formă dintre timpul

trecut şi participiul trecut al tuturor acestor verbe..." (p. 61).

După cum am spus mai sus în repetate rînduri, tiparul a avut un rol nivelator asupra tuturor formelor verbale şi sociale. Iar acolo unde a permis menținerea unor forme flexionare, ca, de pildă, în *who-whom*, ne pîndeşte marea capcană a „gramaticii corecte", adică prăpastia care desparte formele vizuale de cele orale. Situaţia acestor probleme în epoca electronicii se oglindeşte deplin într-o dare de seamă publicată în *Time* (2 iulie 1956, p. 46) despre o şedinţă a Camerei Lorzilor :

„În dezbaterea meritelor unei legi privind drepturile şi responsabilităţile proprietarilor de hoteluri, Camera Lorzilor s-a pomenit în faţa unei grave probleme : oare cuvîntul *hotel* cere articolul *a* sau *an ?* În favoarea lui *an* s-a ridicat Lord Faringdon, care a rugat pe lorzi să-l sprijine, «făcînd o demonstraţie în favoarea eleganţei». Lord Conesford a fost de acord, subliniind că cuvintele care încep cu *h* şi care n-au accent pe prima silabă cer articolul *an*. «Cred — a spus el — că fiecare din Domniile-Voastre va spune *a Harrow boy,* dar va pronunţa *an Harrovian*». «Dar ce va face Lord Conesford cu cuvintele monosilabice ? — a întrebat Lord Rea. — În cazul firmei unui han va citi *A Horse and a Hound* sau *An Orse and an Ound ?*» Lord Merthyr s-a referit la însăşi autoritatea unui Fowler pentru a dovedi că *an hotel* este îngrozitor de învechit, dar fără nici un rezultat. După încheierea dezbaterilor, victoria a fost de partea partizanilor lui *an*. Lord Merthyr, partizan al lui *a*, a afirmat despre Lord Faringdon, partizan al lui *an*, ca şi el educat la Eton : «Este întristător gîndul că nobilul Lord şi cu mine am fost formaţi în acelaşi loc, în aceeaşi perioadă de timp şi că după patruzeci de ani ne contrazicem aici în această chestiune»".

Se poate presupune că este imposibil să faci o greşeală gramaticală într-o societate nealfabetizată. Deosebirea dintre forma orală şi cea vizuală creează confuziile în domeniul grama-

ticii. Tot astfel, mania secolului al XVI-lea pentru reforma ortografică provenea din efortul ce se făcea de a acorda imaginea cu sunetul. Sir Thomas Smith a susţinut că, „prin natura ei, fiecare literă nu poate avea decît un singur sunet“. Aceasta exprimă acea tradiţie de a admite lucrurile unul cîte unul, specifică victimelor tiparului. Şi mulţi au extins această logică şi asupra sensurilor cuvintelor. Alţii, mai dîrzi, ca Richard Mulcaster[1], s-au răsculat împotriva acestei logici vizuale, după cum Samuel Johnson avea să se revolte împotriva logicii vizuale a regulii unităţilor dramatice.

Reducerea calităților tactile ale vieții și limbajului constituie un rafinament apreciat de Renaștere, dar respins acum, în era electronică

O temă majoră a naţionaliştilor pasionaţi ai limbii ţării lor este constatarea că tiparul a lipsit limba de multe din calităţile ei tactile. Pînă în secolul al XIX-lea, toată lumea se mîndrea cu „rafinamentul“ pe care limba engleză îl cunoscuse începînd din secolul al XVI-lea. Pe vremea aceea, limba mai conţinea încă destule expresii ţărăneşti şi dialectale care să-i confere tactilitate şi rezonanţă. Încă în 1577, Holinshed putea să se bucure de rafinamentul care a diferenţiat treptat limba saxonilor de relativa perfecţiune a limbii din epoca sa. Vechea engleză a saxonilor era

[1] Pedagog şi autor de manuale (1530—1611). — *Nota trad.*

„o vorbire dură şi aspră, martor mi-e Domnul, cînd neamul nostru a început mai întîi s-o cunoască, dar acum, cu noi, s-a schimbat mult, devenind o vorbire mult mai gingaşă şi uşoară şi atît de curăţită şi bogată în cuvinte noi şi mai dulci, încît trebuie să recunoaştem că nu există limbă sub soare vorbită în timpurile noastre care să aibă sau să poată avea mai mare belşug de cuvinte, expresii, figuri sau înflorituri de stil ca limba noastră engleză“ [1].

Reducerea calităţii tactile în viaţă şi în limbă este întotdeauna dovada rafinamentului. Şi abia prerafaeliţii şi Hopkins au iniţiat o campanie deliberată în favoarea valorilor tactile saxone în limbă. Dar, cu toate acestea, tactilitatea este mai curînd un mod de interacţiune şi de existenţă decît de separare şi de secvenţă lineară. O scurtă privire asupra efectelor tiparului în remodelarea ideilor noastre de spaţiu şi timp ne va arunca o punte peste secolele de după apariţia tiparului. Aceasta deoarece este cu totul imposibil să continuăm să înaintăm pe toate fronturile în prezenta carte.

Noul simţ al timpului propriu omului tipografic este de tip cinematic, secvenţial şi pictural

---

Odată cu accentuarea intensităţii şi cantităţii, izolate prin tipar, individul este introdus într-o lume a mişcării şi a izolării. În orice aspect al experienţei şi al ocupaţiilor, accentul cade pe separarea funcţiilor, analiza componentelor şi izolarea momentului. Într-adevăr, prin izolarea vizualului, sentimentul de interacţiune şi de *transparenţă* a urzelii fiinţei se estompează şi

[1] Citat în Jones. *The Triumph of the English Language*, p. 189.

„gîndirea omului nu se mai simte făcînd parte din lucruri“ [1]. Ceea ce Shakespeare numește în *Lear* „prețiosul cerc al simțurilor“ *(square of senses)* are, probabil, legătură cu tradiționalul pătrat [2] al opozițiilor *(square of oppositions)* din logică și cu acea analogie a proporționalității formată din patru termeni, care reprezintă interacțiunea simțurilor și a rațiunii. Dar odată cu izolarea vizualului prin această nouă intensitate, rațiunea,

„...izolată de timpul exterior, se simte în aceeași măsură detașată de timpul vieții sale mintale. Modificările care o afectează pe rînd pot, într-adevăr, succedîndu-se, să-i dea ideea unei durate interioare. Dar această durată, constînd din moduri care se înlocuiesc reciproc unul pe altul, nu este nicidecum durata ființei gînditoare ; este doar durata ansamblului succesiv al gîndurilor omului. Despărțită de durata lucrurilor și chiar de cea a modurilor sale de existență, conștiința umană se află redusă la o existență fără durată. Ea aparține întotdeauna momentului prezent“ [3].

Aceasta este lumea macbethiană a lui „mîine și mîine și mîine“. Aceasta este, spune Poulet, experiența omului modern, iar Montaigne, în *Eseurile* sale, a fost primul care a descris-o. El a început prin a lua instantanee ale propriului său spirit în procesul citirii și al gîndirii cu ajutorul unei picturi a gîndirii (peinture de la pensée).

În felul acesta, Montaigne a concretizat, poate mai bine ca oricare altul, învățămintele experienței tiparului ca o formă a științei aplicate. El a învățat un lung șir de maeștri ai autoportretului să lucreze cu ajutorul instantaneelor gîndirii, al succesiunii momentelor de experiență imobilizate și izolate, anticipînd cinematografia : „La început, pe această insulă a momentului care îl izolează, dar pe care o umple cu prezența sa, omul mai păstrează ceva din

---

[1] Poulet. *Etudes sur le temps humain,* p. XIV.
[2] Sensul propriu al cuvîntului *square* este pătrat. — *Nota trad.*
[3] Poulet. *Etudes sur le temps humain,* p. XIV și XV.

bucuria resimțită pe vremea Renașterii, cînd se simțea existînd în toate întinderile spațiului și ale duratei. Acum nu-i mai este hărăzit de fiecare dată decît un moment, dar acesta poate fi de iluminare și de plenitudine"[1].

Totuși, conștiința și ordinea vizuală nu pot fi despărțite de simțul discontinuității și de sentimentul autoalienării : „Sîntem tîrîți departe de noi înșine de fiecare dată", spune Boileau *(Epistola a III-a)* și simțul duratei este cotropit de un sentiment febril de urgență :

Simțind cum clipa de gîndire și dorință îi fuge de sub picioare, omul se năpustește spre o altă clipă, un nou gînd și o nouă dorință.
Dar omul fără încetare, în cursa sa nebună,
De la un gînd la altul fuge într-una.
(Boileau. *Satira a VIII-a)*

Din clipa de față, scrie Poulet (p. XXII), „Dumnezeu atoatecreatorul și atoatepăstrătorul lipsește. Actorul principal nu se mai află pe scenă. Rolul supraeminent al primei cauze îl găsim preluat de jocul cauzelor secunde. În loc de Dumnezeu apar sentimente, senzații și tot ceea ce provoacă senzații". Ei bine, ceea ce poate provoca senzații, precum cele de mai sus, este în mod evident tehnologia tiparului, cu puterea sa, asemănătoare cu cea a acelui „tainic gînd" al lui Lear, de a diviza micul regat al omului într-un conglomerat de atomi ce se ciocnesc între ei și în componente uniform omogenizate. Existența devine atunci nu *ființă,* ci doar „flux, umbră și schimbare perpetuă" : „Eu nu descriu ființa — spune Montaigne —, eu descriu trecerea" *(Eseuri,* III). Nimic nu putea fi mai cinematic. Renunțarea la descrierea a ceea ce este de dragul unei iluzii rezultate din succesiunea unor „instantanee" statice — iată tipografia *in extenso.* Să ne amintim de *Regele Lear* ca model viu al fragmentării instituțiilor umane și chiar a conștiinței, prin izolarea trep-

[1] *Op. cit.,* p. XVI.

tată a simţurilor. În timpurile noastre, acest experiment psihologic îşi găseşte paralela în pierderea provocată a conştiinţei în condiţii de supraveghere clinică. La cei care au fost supuşi pentru prima oară experienţei tiparului a avut loc o specializare extremă a simţurilor, care n-a mai fost, probabil, resimţită decît odată cu apariţia filmului şi, curînd după aceea, a radioului. Pictorii baroci au făcut exact ceea ce făcuse Montaigne, deplasînd atenţia spre periferiile viziunii. Poulet are perfectă dreptate cînd spune (p. 7 şi 8) :

„A renunţa să descrii fiinţa pentru a descrie trecerea este nu numai o tentativă de despuiere nemaiauzită, ci şi o sarcină extrem de grea. A descrie trecerea nu înseamnă doar a sesiza eul într-un obiect care se estompează de la sine, pentru a-l lăsa să apară şi mai bine ; nu înseamnă a face un autoportret care ar fi cu atît mai asemănător cu cît am elimina din el trăsăturile întîmplătoare ce au dus la crearea lui. Înseamnă a surprinde eul în clipa în care hazardul îi înlătură forma sa veche şi îi impune una nouă".

S-ar putea ca Poulet sau alţii să greşească văzînd în această nouă strategie a lui Montaigne o descoperire îndrăzneaţă, extraordinar de profundă. Dar, aşa cum calculul infinitezimal a fost inventat pentru a reda experienţa nevizuală în termeni vizuali omogeni, tot astfel Montaigne, sesizînd imperceptibila clipă sau faţetă atunci cînd „sufletul nostru îşi lansează săgeţile variat şi imperceptibil" intră „în zona a ceea ce Leibniz va numi entităţile infinit de mici..." Este o tentativă îndrăzneaţă de a „alege şi de a fixa atîtea mişcări fugitive minuscule"... Şi astfel, eul se dizolvă nu numai din clipă în clipă, dar chiar şi în miezul clipei trecătoare, într-un joc prismatic asemănător cu cel al pulberii de apă [1].

Ceea ce este înfăţişat aici este identic cu metoda de cuantificare vizuală precisă pe care a

[1] *Op. cit.*, p. 9 şi 10.

descris-o John U. Nef. După cum a arătat Nef, aceste metode statistice minuţioase sînt instrumentele cunoașterii aplicate sau traduse. Montaigne dispune de toată experienţa și tehnica filmului impresionist din timpurile noastre. Şi ambele moduri de conștiinţă sînt extrapolări directe ale tipografiei aplicate cuvîntului vorbit. În plin impresionism, simbolismul a tins să regăsească cîmpul unitar al fiinţei. Este ușor astăzi, într-un mediu electronic, să înţelegem noutatea metodelor de segmentare ale impresioniștilor, de cînd au apărut, în secolul al XVI-lea, pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Ele sînt inseparabile de evenimentele care constituie galaxia Gutenberg.

La fel stau lucrurile și cu Descartes, pentru care știinţa înseamnă a prevedea efectele cauzelor : „Fundamentele unei știinţe admirabile, pe care spiritul său o concepe ca un ansamblu de lucruri «legate» : o lume a *catenei,* a determinării pure. Spontaneitatea, libertatea, pietatea nu participă la ea“ [1]. După ce am redus cunoașterea la un mod de secvenţe pur vizuale, „nimic nu ne poate asigura că o clipă va fi continuată de alta, nimic nu ne garantează că ceva va face puntea între această clipă și cea următoare... Iată teama cea mai puternică din toate, «spaima», cum spune Descartes : spaima *eșecului în timp,* împotriva căruia nu există recurs decît printr-un adevărat salt spre Dumnezeu“ [2]. Mai departe, Poulet descrie acest „salt“ :

„Astfel reapare ideea de Dumnezeu la Descartes. Multă vreme neglijată de conștiinţa primară absorbită de «admirabila știinţă», ea reapare printr-un act spontan al conștiinţei secundare, pe care i-o dă visul. Din clipa aceea se va produce un fel de schimbare de atmosferă în aceste regiuni onirice care păreau să conducă spre o oarecare realitate inevitabilă a desperării. Dar pentru ca Descartes să ajungă, în sfîr-

[1] *Op. cit.*, p. 21.
[2] *Op. cit.*, p. 27.

șit, la adevăratul «adăpost» și să găsească adevăratul «remediu», trebuie să mai treacă și prin alte încercări. Aceasta pentru că actul spontan prin care tinde spre Dumnezeu nu are în momentul acela eficacitatea necesară ; nu este o spontaneitate *pură*, nu se adresează direct Dumnezeului prezent, ci Dumnezeului trecut".

Alienarea vieții conștiente și reducerea ei la un singur nivel au creat, în secolul al XVII-lea, lumea nouă a inconștientului. Scena eliberată de arhetipurile sau atitudinile conștiinței individuale este gata să primească arhetipurile inconștientului colectiv

---

Astfel, secolul al XVII-lea, care ajunsese, în viața sa conștientă, la o știință strict vizuală, a fost nevoit să recurgă la lumea viselor. Spiritul mecanic al literelor mobile, aliniate cu precizie, nu putea găsi o reflectare mai fidelă ca la Descartes. Am citat mai înainte noua sa concepție despre filozofie ca un bun de consum și îndemnurile lui adresate cititorilor de a-i parcurge lucrarea „în ansamblul ei ca un roman, fără a-și forța atenția mai mult decît se cuvinte sau a se opri asupra dificultăților". Ideea de a înainta continuu într-un plan unic al conștiinței narative este total străină naturii limbii și conștiinței. Dar ea corespunde întru totul naturii cuvîntului tipărit. Această exteriorizare lineară a limbii este, de asemenea, asociată cu impresia de repetiție mecanică și de recurență care o însoțește și care a ajuns să

apese tot mai greu asupra gîndirii renascentiste :

Cum valuri fug la țărm spre stînci și-s sparte,
Așa se-alungă clipele-n spre capăt,
Schimbînd mereu pe cea împinsă-n moarte,
Și către hăul veșnic, veșnic scapăt [1].

Dar impresia aceasta a avut la început un aspect comic, pe care nu l-a exploatat numai Shakespeare, ci și Sidney în *Astrophel and Stella :*

Tu care impui metoda dicționarului
Versurilor tale, care aleargă în șiruri zornăitoare.

Exemplele noii puteri de linearitate vizuală sînt numeroase, unul din cele mai curioase fiind versiunea rugăciunii *Tatăl nostru* impusă în Biblia oficială de Regele Iacob al VI-lea Stuart (1611) și în care *debt* devine *trespass.* Ideea multiplană de *debt,* obligație și îndatorire, este astfel limitată la sensul legal scriptic, iar ideea de „încălcare“ înlocuiește un complex de implicații teologice și morale.

În mod paradoxal deci, prima perioadă a tiparului a introdus prima perioadă a inconștientului. Deoarece tiparul permitea ca doar un segment limitat al sistemului senzorial să domine celelalte simțuri, acestea trebuiau să-și caute un alt adăpost. Am văzut cît de conștienți erau spaniolii de acest efect al tiparului. *Don Quijote* este în aceeași măsură ca *Lear* o demonstrație a dihotomiei spiritului, inimii și simțurilor create de cartea tipărită. Popoare cu mai mult simț practic au preferat să *trăiască* pînă la capăt aceste consecințe decît să mediteze asupra lor sub formă de modele artistice.

Lancelot Law Whyte explică în *The Unconscious before Freud* (Inconștientul înainte de Freud) apariția „descoperirii“ inconștientului

[1] W. Shakespeare. *Sonetul LX,* traducere de Ion Frunzetti.

ca rezultat al restrîngerii vieţii conştiente în limitele extreme ale tehnologiei tiparului. *Sink deep or touch not the Cartesian spring* este gluma relevantă a lui Joyce în *Finnegans Wake* (p. 301). Dar în următoarele secole, Occidentul a preferat să fie motivat de acest simplu mecanism şi să trăiască într-un vis, din care artiştii încercau să ne trezească. Whyte spune (p. 59—60) :

„Au existat, probabil, în fiecare cultură persoane care ştiau că factorii de care noi nu sîntem direct conştienţi influenţează gîndirea şi comportarea. După cum am spus, această cunoaştere trebuie să fi fost larg răspîndită într-o ţară ca, de pildă, China, unde în anumite perioade a prevalat o concepţie mai echilibrată şi mai unificată despre spirit decît cea a Europei carteziene".

În ce priveşte cartea de faţă, nu ajută la nimic să vorbim despre inconştient ca de un domeniu al necunoscutului sau ca de o zonă mai profundă decît conştiinţa obişnuită. Chiar o conştiinţă redusă este mult mai interesantă decît străfundurile inconştientului. Aici ne interesează să demonstrăm cum, accentuînd componenţa simţului vizual în raportul senzorial, noi înşine am creat acea vastă întindere de patos şi nerozie lăudate ironic de Pope în *Dunciada* şi de Swift în *Povestea unui poloboc*. Inconştientul este o creaţie directă a tehnologiei tiparului, muntele steril mereu în creştere al conştiinţei refulate.

„Nici un gînditor nu şi-a închipuit vreodată că «trupul» şi «spiritul» — în măsura în care aceşti termeni sînt valabili — ar exista fără o influenţă reciprocă aparentă. Trebuie să lăsăm pe seama învăţaţilor cartezieni, aşa cum a făcut Descartes, să explice ce înseamnă a postula, ca unul din primele rezultate ale unei gîndiri clare, independenţa a două domenii care sînt, cu toate acestea, intim interdependente. Concluzia este că, cu cît lumina aruncată asupra a

două domenii învecinate este mai strălucitoare, cu atît mai profund este întunericul ce învăluie interacțiunile lor“ [1].

Filozofia a fost tot atît de naivă ca și știința, acceptînd în mod inconștient postulatele sau dinamica tipografiei

---

Prezența masivă și abundentă a materialului tipărit și a derivatelor sale în noua organizare a timpului și a spațiului au conferit autoritate și prestigiu absurdităților citate aici de Whyte. Astfel, de pildă, școlarii de astăzi sînt scandalizați cînd li se atrage atenția asupra stupidității conținutului materialelor oferite de mass media. Ei nutresc convingerea nerostită că ceea ce lumea adultă se străduiește să producă este bun. Ei presupun că, *en masse*, adulții nu s-ar putea angaja într-o activitate depravată. Numai după ce ai predat limbajele diferitelor mijloace de comunicare, trecînd de la manuscris la tipar și de la tipar la televiziune, mintea începe să înțeleagă faptul acesta evident. Un Descartes este validat de mediul său, de oamenii ce trăiesc mecanismul de care vorbește el. Astăzi, în noul mediu electronic, Descartes este repede lichidat, iar oamenii acordă inconștientului aceeași atenție fragmentară și aceeași acceptare pe care au acordat-o înainte strălucitelor momente segmentare ale conștiinței carteziene. Oare nu este posibil să ne eliberăm de influența inconștientă a propriei noastre tehnologii ? Oare educația nu este în esență o încercare de apărare pasivă împotriva agresiunii mijloacelor de comunicare ? Deoarece nici o cultură n-a încercat s-o

[1] Whyte. *The Unconscious before Freud*, p. 60.

facă, răspunsul pare incert. S-ar putea să existe vreun motiv valabil, dar pînă în prezent nebănuit, pentru a justifica somnul spiritului și autohipnoza omului, pe care confruntarea efectelor tehnologiei mijloacelor de comunicare le-ar putea releva. Oricum ar fi, este clar că pseudodihotomiile și cantitățile vizuale impuse psihologiei noastre de tipar au început să capete în secolul al XVII-lea caracterul de produse de consum preambalate sau de „sisteme" filozofice. Ele pot fi descrise și prezentate în cîteva minute, dar, datorită fascinației tiparului, aveau să ocupe atenția mai multor generații. Filozofiile de după Descartes diferă între ele în același mod în care o mașină cu aburi se deosebește de un motor cu benzină sau motorină. Iar Bergson, care a căutat să pună capăt tuturor acestora, este la fel de mecanicist ca dușmanul său Descartes, deși a căutat să folosească pentru sistemul lui un fel de carburant cosmic. Odată acceptat procesul de exteriorizare și segmentare a limbii și experienței, evocat de Shakespeare în *Lear*, nu mai e posibilă nici o rezistență. Vagonetul a pornit și va trece peste munții și văile cartezianismului, lockismului și kantianismului, aducînd cu sine toată panica și *Angst* (frica) ce ne putem dori. Whyte conchide (p. 60—61) :

„Spre sfîrşitul secolului al XVII-lea, trei atitudini principale au dominat gîndirea filozofică europeană, corespunzînd celor trei interpretări ale naturii existenței. Materialismul trata corpurile fizice şi mişcările lor ca realitatea primară ; idealismul considera că ea este spirit sau gîndire, în timp ce dualismul cartezian postula două domenii independente : *res cogitans*, a gîndirii, şi *res extensa*, a materiei. Primele două şcoli puteau să constate fără dificultate existența inconştientului, deşi sub nume diferite. Pentru materialişti, orice fapt de gîndire era fiziologic şi existența unor procese fiziologice inconştiente, corespunzînd gîndirii şi capabile să o influențeze, era o consecință imediată a faptului că cunoaşterea de către noi a proceselor ce se petrec în corpul nostru este limitată. Pentru

idealişti, toate procesele naturale erau expresia unui spirit sau a unei inteligenţe universale, pe care omul nu le cunoştea în mod direct, deşi semănau într-o oarecare măsură cu caracteristicile gîndirii umane. Deci, nici pentru idealişti nu exista vreo dificultate; inconştientul individului nu avea nimic surprinzător; el făcea doar parte din spiritul universal, la care conştiinţa individuală nu se bucura de acces direct. Dar pentru al treilea curent, şcoala carteziană, admiterea existenţei unor procese mintale inconştiente reprezenta o gravă sfidare filozofică, deoarece impunea renunţarea la concepţia originală a dualismului, care postula două domenii independente, substanţa în mişcare şi spiritul, în mod necesar conştient. Pentru cei rămaşi credincioşi lui Descartes, tot ceea ce nu este conştient în om este material şi fiziologic şi, prin urmare, nespiritual".

Ultima frază îi va face pe unii să creadă că prezenta carte porneşte mai curînd de la premise materiale şi fiziologice decît de la premise mentale. Dar lucrurile nu stau aşa şi nici tema nu este aceasta. Se pune mai curînd problema cum devenim noi conştienţi de efectele alfabetului, ale tiparului sau ale telegrafului în modelarea comportării noastre. Căci este absurd şi nedemn pentru om să se lase modelat de asemenea mijloace. Cunoaşterea nu extinde sfera acţiunilor deterministe, ci o restrînge. Iar influenţa unor postulate derivate din tehnologie şi acceptate fără examinare duce în mod cu totul inutil spre un determinism maxim în viaţa oamenilor. Eliberarea din această capcană este scopul oricărei educaţii. Dar inconştientul nu este o ieşire de salvare dintr-o lume de categorii golite, după cum nici monismul, leibnizian sau oricare altul, nu reprezintă o rezolvare a dualismului cartezian. Mai continuă să existe în întregime raportul sau interacţiunea armonică a tuturor simţurilor, care este transparenţa. Această armonie se sfîrşeşte cînd tehnologia accentuează un singur simţ şi cînd transparenţa cedează locul iluminării. Coşmarul iluminării

este lumea lui Pascal: „Rațiunea acționează cu încetineală și cu atîtea puncte de vedere asupra atîtor principii, care trebuie să fie totdeauna prezente, încît ea adoarme sau rătăcește la tot ceasul, din cauză că principiile sale nu sînt toate de față“ [1].

Heidegger practică surfing-ul [2] pe coamele valului electronic, la fel de triumfal ca Descartes pe valul mecanic

Acest fel de balet al spiritului, coregrafiat de Gutenberg prin izolarea simțului văzului, este aproximativ la fel de filozofic ca postulatul lui Kant că spațiul este în mod aprioric euclidian. Dar alfabetul și alte invenții de acest fel au slujit multă vreme omului ca surse inconștiente de postulate filozofice și religioase. Desigur că Martin Heidegger ar părea că se află pe un teren mai sigur, folosind totalitatea limbajului însuși ca dat filozofic. Deoarece numai în el se găsește, cel puțin în perioadele analfabete, raportul dintre toate simțurile. Dar asta nu înseamnă a proslăvi analfabetismul, după cum nici folosirea tiparului nu reprezintă o condamnare a alfabetismului. De fapt, Heidegger pare cu totul inconștient de rolul tehnologiei electronice cînd promovează propria sa credință nealfabetică în limbă și filozofie. Entuziasmul pentru excelentele cercetări lingvistice ale lui Heidegger ar putea ușor proveni din naiva

[1] B. Pascal, *Pensées, ed. Brunschvicg*, p. 125. Citat de Georges Poulet. *Etudes sur le temps humain*, p. 53.

[2] Sport, originar din Oceania, care constă în a te menține în picioare pe o scîndură pe coame de val. — *Nota trad.*

imersiune în organicismul metafizic al mediului nostru electronic. Dacă mecanicismul lui Descartes pare astăzi anemic, poate că din aceleași motive inconștiente părea strălucitor în vremea sa. În acest sens, toate modelele sînt dovada unui anumit somnambulism și sînt un mijloc de orientare critică față de efectele psihice ale tehnologiei. Poate că acesta este un mod de a-i ajuta pe cei care vor să întrebe: „Oare nu există nimic bun în tipar ?" Prezenta carte nu-și propune să stabilească dacă tiparul este un lucru bun sau rău, ci să arate că inconștiența față de efectele *oricărei* forțe este un dezastru, mai ales cînd este vorba de o forță creată de noi înșine. Și este foarte ușor să verificăm efectele universale ale tiparului asupra gîndirii occidentale din secolul al XVI-lea pînă azi, examinînd pur și simplu realizările cele mai deosebite în oricare din arte sau științe. Linearitatea fragmentată și omogenă, care apare ca o descoperire în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, va deveni marea noutate sau moda utilitară a secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. Cu alte cuvinte, mecanicismul persistă ca o „noutate" pînă în epoca electronică, care a început cu oameni ca Faraday. Unii pot socoti că viața este prea prețioasă și plină de farmec pentru a fi irosită în asemenea automatisme arbitrare și involuntare.

Pascal împrumută de la Montaigne tehnica instantaneelor de tip fotografic pentru a se supune chinului dilemelor: „Cînd iubești mult, este întotdeauna o noutate să vezi persoana iubită"[1]. Dar această spontaneitate este produsul simultaneității și al profunzimii instantanee. Iar spiritul trebuie să stăpînească elementele unul cîte unul. Iată componenta arbitrară și subconștientă a tipografiei la Pascal. Orice experiență este segmentară și trebuie prelucrată secvențial. De aceea, o experiență bogată scapă

[1] Ed. Brunschvicg, p. 135. Citat de G. Poulet, *op. cit.*, p. 57.

sitei rare a atenţiei noastre. „Nu-ţi poţi arăta măreţia stînd la o extremitate, ci atingîndu-le pe amîndouă deodată şi umplînd tot spaţiul dintre ele“ [1]. Desigur, chinuindu-şi spiritul pe acest mic scaun de tortură gutenbergian, Pascal îşi asigura atenţia şi aprecierea publicului. „Acele eforturi mari ale gîndirii la care ajunge uneori sufletul sînt de aşa natură, încît el nu le poate suporta. Ajunge la ele numai printr-un salt, dar nu ca instalat pe un tron, pentru totdeauna, ci pentru o clipă doar“ [2].

Pascal arată că vechea formă de conştiinţă era regală, continuă, „ca instalată pe un tron“. În trecut, regele avea un rol, nu o slujbă. Era un centru fără periferie. Noua conştiinţă, ca şi noul principe, este un funcţionar hărţuit, care exercită o slujbă, îşi aplică cunoştinţele la probleme şi nu are decît contacte de moment cu subordonaţii săi periferici, care toţi sînt, oricum, segmente rivale şi ambiţioase.

Poulet afirmă, fără îndoială ironic (p. 64): „Doar o clipă! Zguduitoare întoarcere la mizeria condiţiei umane şi la tragedia experienţei timpului; chiar în clipa în care omul îşi înşfacă prada, experienţa îl înşeală şi el se ştie înşelat. Prada sa este o umbră. În clipa în care prinde clipa, clipa trece, căci este clipă“.

Capeţi sentimentul neplăcut că aceşti filozofi au hotărît în mod expres să facă să reînvie mecanismul Gutenberg în conştiinţele noastre, făcîndu-l să joace ca toţi caii şi toţi slujitorii regelui în jurul sărmanului Humpty-Dumpty [3]. Cum se poate descoperi principiul identităţii umane în mijlocul unor secvenţe lineare ale clipelor? Discontinuitatea acestor clipe tipografice este atît de mare, încît personalitatea este obligată „să uite de fiecare dată de sine pentru

---

[1] Ibid.
[2] *Op. cit.*, p. 489.
[3] Personaj în chip de ou dintr-un cîntec popular englez pentru copii, care s-a spart în mii de bucăţele, căzînd de pe zidul pe care şedea, şi pe care nimeni nu l-a mai putut drege. — *Nota trad.*

a se reinventa pe sine, să se reinventeze pentru a recăpăta interes pentru sine, pe scurt să pună la cale un simulacru parodistic de creaţie continuă, datorită căreia să creadă că va scăpa de constatarea neantului (plictisului) său propriu şi că din propriul său neant va remodela o realitate“ [1].

Totuşi, repetarea omogenă *à la Gutenberg* tot mai permite existenţa a ceva ce merită a fi dorit în privinţa personalităţii. Cum poţi discuta cu o persoană care se aruncă într-un ferăstrău circular pe motiv că dinţii acestuia sînt invizibili ? Aceasta a fost soarta personalităţii „integrale“ în epoca segmentării tipografice. Este însă greu de crezut în realitatea cuiva care, în orice epocă, a putut lua în serios postulatele Gutenberg cînd sînt aplicate reglementării vieţii.

James Joyce credea, desigur, că a găsit în Vico un filozof înzestrat cu o mai mare luciditate culturală decît cei care s-au adăpat la „izvorul cartezian“. Iar Vico, ca şi Heidegger, este un filolog printre filozofi. Teoria lui a timpului, teoria „ciclului istoric“, a fost interpretată de spiritele lineare ca incluzînd noţiunea de „recurenţă“. Un studiu recent despre el elimină această interpretare [2].

Vico concepe structura temporală a istoriei „nu ca o structură lineară, ci ca una contrapunctică. Ea trebuie urmărită de-a lungul mai multor linii de dezvoltare...“ Pentru Vico, istoria este contemporană sau simultană, o realitate determinată, ar adăuga Joyce, de limbajul însuşi, acest depozit simultan al întregii experienţe. Şi la Vico, conceptul de recurenţă „nu poate fi admis la nivelul înaintării naţiunilor în timp“ : „Constatarea providenţei întemeiază istoria universală, prezenţa totală a spiritului uman faţă de sine însuşi în idee. În acest principiu, supremul *ricorso* se obţine de spiritul

---

[1] G. Poulet, *op. cit.*, p. 67.

[2] A. Robert Caponigri, *Time and Idea : The Theory of History in Giambattista Vico.*

uman în idee şi se posedă pe sine, în trecut, prezent și viitor, printr-un act ce este în deplină concordanță cu propria sa istoricitate“ [1].

Tipografia a frînt vocile tăcerii

Din lumea plastică și audio-tactilă a Italiei de sud a venit răspunsul la angoasa lineară a segmentatorilor din mediul Gutenberg. Așa credeau Michelet și Joyce.

Să ne întoarcem o clipă la problema spațiului, așa cum a fost transformat de Gutenberg. Toată lumea cunoaște expresia „vocile tăcerii“, folosită în mod tradițional pentru sculptură. Şi dacă, într-o universitate, s-ar consacra programul unui an întreg înțelegerii acestei expresii, lumea ar avea curînd o rezervă corespunzătoare de inteligențe competente. Pe măsură ce tiparul Gutenberg umplea lumea, vocea omenească se stingea. Oamenii au început să citească mutește și pasiv, în calitate de consumatori. Arhitectura și sculptura au secat de asemenea. În literatură, numai oamenii din regiunile orale, înapoiate, mai injectau o oarecare rezonanță limbii — autori ca Yeats, Synge, Joyce, Faulkner și Dylan Thomas. Aceste teme sînt reunite în următorul paragraf al lui Le Corbusier, care explică de ce piatra și apa sînt inseparabile :

„În jurul clădirii, în interiorul clădirii există locuri anumite, puncte matematice, care integrează întregul şi constituie tribune de la care sunetul vocii s-ar reverbera în toate părțile. Acestea sînt locurile predestinate sculpturii. Iar sculptura aceasta nu ar fi nici metopă, nici timpan, nici portic. Ea ar fi mult mai subtilă şi mai precisă. Locul ar fi ca focarul unei parabole sau al unei elipse, ca punctul precis de

[1] *Op. cit.*, p. 142.

intersecție a diferitelor planuri ce compun arhitectura. De acolo ar răsuna vocea, cuvîntul. Asemenea locuri ar fi puncte focale pentru sculptură, după cum sînt puncte focale pentru acustică. Ocupă-ți locul la această tribună, sculptore, dacă vocea ta merită a fi auzită"[1].

Este o simplă banalitate să spui că omul a devenit cu ajutorul lui Gutenberg punctul central, doar pentru a fi de îndată redus de Copernic la starea de fir de praf marginal. După ce timp de secole omul a pendulat la capătul unui lanț existențial, linearitatea omului a fost întreruptă de Darwin, a cărui proprie linearitate a pus în lumină o verigă lipsă a lanțului evoluției. În orice caz, Darwin a distrus conștiința antropocentrică, după cum Copernic a distrus spațiul antropocentric. Și, cu toate acestea, pînă la Freud, omul a continuat cumva să se agațe de resturile intuiției unei conștiințe nuanțate de spontaneitate. Dar Freud a pus capăt acestui fenomen descriind spiritul ca o unduire a oceanului inconștientului. Dacă Occidentul n-ar fi fost multă vreme impregnat de tipar, aceste metafore n-ar fi stîrnit nici un interes nicăieri. Să ne adresăm acum cărții unui matematician, Edmund Whittaker, care explică cum s-a putut ajunge la toate acestea. Un scurt pasaj din *Critica rațiunii practice* de Kant ne va introduce în acest domeniu : „Deoarece matematicile dovedesc în mod irefutabil divizibilitatea infinită a spațiului, iar empirismul n-o poate admite..., există o contradicție vădită între evidența cea mai demonstrabilă și pretinsele concluzii trase din principiile empirice... Am putea să întrebăm ca orbul lui Cheselden : «Oare vederea sau pipăitul mă înșală ?» (căci empirismul se întemeiază pe o necesitate *simțită*, iar raționalismul pe o necesitate *înțeleasă)*". Kant nu numai că nu știa că numărul este audio-tactil și infinit repetabil, dar nu știa nici

[1] Carola Giedon-Welcker, *Contemporary Sculpture*, p. 205.

că vizualul, abstras din audio-tactil, dă naştere unei lumi de antinomii şi de dihotomii insolubile şi nerelevante prin natura lor.

Edmund Whittaker, în *Space and Spirit* (Spaţiu şi spirit), p. 121, explică, în limbajul matematicii şi fizicii actuale, sfîrşitul ideii renascentiste a spaţiului continuu, uniform, născută odată cu noţiunea de cuantificare vizuală :

„În punctul acesta, noi scăpăm de ordinea cosmosului newtonian... În argumentarea prezentată de obicei, limbajul folosit corespunde cazului în care fiecare efect are o singură cauză, fiecare cauză are un singur efect, astfel încît toate şirurile cauzale sînt simple serii lineare. Dacă ţinem acum seama de faptul că un efect poate fi produs de acţiunea conjugată a mai multor cauze diferite şi că, de asemenea, o cauză poate da naştere la mai mult de un efect, şirurile cauzale pot fi ramificate şi pot să aibă joncţiuni între ele ; dar, cum a rămas valabilă regula că efectul este totdeauna precedat în timp de cauză, este evident că dovada nu este esenţial afectată. Mai mult, argumentarea nu necesită ca toate şirurile cauzale, cînd regresăm de-a lungul lor, să ducă la *acelaşi* punct ultim : cu alte cuvinte, nu duce în mod necesar la concluzia că universul şi-a dobîndit întregul stoc disponibil într-o singură livrare, la Geneză, şi că de atunci n-a mai primit nimic. Prin urmare, el nu confirmă părerea, atît de comună printre deiştii newtonieni ai secolului al XVIII-lea, că sistemul lumii este absolut închis şi că el s-a dezvoltat conform unor legi pur mecanice, astfel încît toate evenimentele istoriei trebuie să fi fost implicite în specificarea lor din prima clipă. Dimpotrivă, orientarea recentă a gîndirii fizice (după cum va rezulta din ceea ce s-a spus despre principiul cauzalităţii) înclină spre părerea că în domeniul fizicii există o succesiune continuă de instrusiuni sau de creaţii noi. Universul este foarte departe de a fi o simplă consecinţă matematică a felului cum au fost dispuse particulele în momentul Genezei şi este un loc mult mai interesant şi plin de evenimente decît îşi închipuie orice determinist“.

Acest pasaj explică titlul și modul de a proceda al cărții de față, dar nu este nicidecum necesar pentru configurațiile de care ne ocupăm. Tendința de a căuta cauzalități monolineare poate explica de ce cultura tiparului a fost multă vreme oarbă față de cele mai multe genuri de cauzalități. Știința și filozofia modernă au căzut de acord că în prezent am trecut de la „cauză" la „configurare" în toate domeniile de studiu și analiză. Iată de ce unui fizician ca Whittaker i se pare la fel de nepotrivit că Sf. Anselm a încercat, la începutul evului mediu, să dovedească existența lui Dumnezeu pe baza rațiunii pure, ca și faptul că Newton a încercat să demonstreze în același fel contrariul (p. 126—127) : „Deși profund interesat de teologie, Newton pare să fi considerat că fizicianul poate dedica întreaga sa atenție investigării legilor care îi vor permite să prevadă fenomenele și poate lăsa complet deoparte problemele mai profunde : el se poate mulțumi mai curînd să descrie decît să explice".

Aceasta era tehnica carteziană de separare, care permitea ca toate aspectele neglijate ale experienței să fie refulate în inconștient. O asemenea strategie, izvorîtă din specializarea lineară și din separarea funcțiilor, a creat acea lume a stupidității, trivialității și falsei profunzimi de care și-au rîs Swift, Pope și Sterne. Newton ar fi putut figura ca personaj al *Dunciadei* și desigur și-a găsit locul în *Călătoriile lui Gulliver*.

Am văzut cum alfabetul i-a închis pe greci într-un „spațiu euclidian" fictiv. Contribuția alfabetului fonetic la traducerea lumii audio-tactile într-o lume vizuală avea să creeze atît în fizică, cît și în literatură sofismul „conținutului". Whittaker scrie (p. 79) : „Aristotel considera *locul* unui corp ca fiind definit de suprafața interioară a unui corp care îl conține : corpurile care nu sînt conținute în alte corpuri nu se află nicăieri, și de aceea primul sau cel mai exterior cer nu se află nicăieri ; spațiul

și timpul nu există dincolo de el. Aristotel ajungea de aici la concluzia că întinderea totală a universului este finită".

Galaxia Gutenberg a fost teoretic dizolvată în 1905, odată cu descoperirea spațiului curb, dar în practică a fost invadată de telegraf cu două generații mai devreme

Whittaker notează (p. 98) că spațiul lui Newton și Gassendi era, „în ce privește geometria, spațiul lui Euclid : era infinit, omogen și absolut uniform, fiecare punct fiind complet asemănător cu un altul..." Mai la început ne-am străduit să explicăm de ce această ficțiune a omogenității și a continuității uniforme provine din scrierea fonetică, mai ales în forma sa tipărită. Whittaker spune că, din punctul de vedere al fizicii, spațiul newtonian era „pură vacuitate în care se puteau așeza obiecte". Dar chiar și pentru Newton, cîmpul gravitațional părea incompatibil cu acest spațiu neutru. „Într-adevăr, succesorii lui Newton și-au dat seama de această dificultate ; pornind de la început cu un spațiu care în sine era o pură nonentitate, lipsit de orice proprietate, în afară de capacitatea de a putea fi ocupat, ei au început să-l umple, în mai multe rînduri, cu eteruri destinate să producă forțe electrice, magnetice și gravitaționale și să explice propagarea luminii" (p. 98—99).

Poate că nu a fost niciodată exprimat mai frapant caracterul pur vizual și uniform al spațiului ca în celebra frază a lui Pascal : *„Le silence éternel des espaces infinis m'effraie"* [1].

[1] „Tăcerea veșnică a spațiilor infinite mă sperie". — *Nota trad.*

Dacă medităm puţin asupra pricinei pentru care tăcerea spaţiului este atît de înspăimîntătoare, vom înţelege revoluţia culturală ce a avut loc în sensibilitatea umană datorită presiunii vizuale a cărţii tipărite.

Dar absurditatea de a vorbi despre spaţiu ca de un container neutru nu va tulbura niciodată o cultură care a separat conştiinţa ei vizuală de celelalte simţuri. Cu toate acestea, spune Whittaker (p. 100), „în concepţia lui Einstein, spaţiul nu mai este scena pe care se joacă drama fizicii ; spaţiul însuşi a devenit actor, deoarece gravitaţia, care este o proprietate fizică, este complet controlată de curbură, care este o proprietate geometrică a spaţiului".

Odată cu descoperirea spaţiului curb, în 1905, galaxia Gutenberg a fost oficial dizolvată. Odată cu sfîrşitul specializărilor lineare şi al punctelor de vedere fixe, compartimentarea cunoaşterii a devenit tot atît de inacceptabilă pe cît de nepotrivită fusese întotdeauna. Dar un mod de gîndire atît de fragmentar a făcut din ştiinţă o chestiune departamentală, fără nici o influenţă asupra ochiului şi a gîndirii, decît în mod indirect, prin aplicaţiile sale. În ultimii ani însă, această atitudine izolaţionistă a devenit mai moderată. Şi ceea ce ne-am străduit să explicăm în cartea de faţă este că segmentarea cunoaşterii e o iluzie care a devenit posibilă prin izolarea simţului vizual cu ajutorul alfabetului şi al tipografiei. Probabil că, oricît am repeta acest lucru, nu va fi de ajuns. Iluzia aceasta poate să fi fost un lucru bun sau un lucru rău. Dar sigur este că necunoaşterea cauzalităţilor şi a efectelor inerente tehnologiilor noastre nu poate duce decît la dezastru.

Spre sfîrşitul secolului al XVII-lea se manifestă multă îngrijorare şi repulsie faţă de cantitatea crescîndă de cărţi tipărite. Primele speranţe într-o profundă reformare a moravurilor oamenilor prin intermediul cărţii au dus la decepţie, iar în 1680 Leibniz scria :

„Mă tem că vom rămîne multă vreme în actuala noastră confuzie și mizerie din propria noastră vină. Mă tem chiar că, după ce vom epuiza în mod inutil curiozitatea noastră, fără ca cercetările întreprinse să fi contribuit la fericirea noastră, oamenii să nu se scîrbească de știință și o desperare fatală să nu-i facă să recadă în barbarie. Iar îngrozitoarea masă de cărți care continuă să crească ar putea contribui foarte mult la un asemenea rezultat. Și în cele din urmă, dezordinea va deveni copleșitoare, mulțimea autorilor îi va expune în curînd pe toți pericolului uitării generale; speranța gloriei, care animă pe mulți din cei ce s-au consacrat studiului, va pieri brusc; va deveni poate la fel de rușinos să fii scriitor pe cît a fost de onorabil înainte. În cel mai bun caz te poți distra cu cărțulii de actualitate, care vor dura cîțiva ani și îl vor smulge pe cititor cîteva momente din plictisul său, dar care vor fi scrise fără vreo dorință de a duce mai departe știința sau de a merita admirația posterității. Mi se va spune că sînt atît de multe persoane care scriu, încît este imposibil ca toate operele lor să supraviețuiască. Sînt de acord cu aceasta și nu dezaprob întru totul cărțuliile la modă, care durează cît florile unei primăveri sau roadele unei toamne, în cel mai bun caz un an. Dacă sînt bine scrise, au același efect ca o conversație utilă; rolul lor nu este doar de a plăcea și de a împiedica pe trîntori să facă prostii, ci și de a ajuta la formarea spiritului și a limbii. Ele au adesea scopul de a-i îndruma pe contemporanii noștri spre bine, scop pe care l-am urmărit și eu publicînd această mică lucrare..." [1]

Leibniz consideră aici cartea drept succesorul firesc și, totodată, asasinul filozofiei scolastice, care, pînă la urmă, ar putea totuși să revină. Cartea ca imbold spre cucerirea celebrității și ca mașină producătoare de nemurire îi pare expusă celor mai mari pericole din cauza „mulțimii autorilor". Pentru el, majoritatea cărților slujesc doar de subiecte de conversație, „împiedicîndu-i pe trîntori să facă prostii" și contribuind „la formarea spiritului și a limbii".

---

[1] *Selections*, ed. Philip P. Wiener, p. 29—30.

Cartea nu devenise încă — asta e limpede — principalul mod de exprimare al politicii şi al societăţii. Mai era pe atunci un fenomen de suprafaţă, care nu începuse să întunece trăsăturile tradiţionale caracteristice ale societăţii occidentale. Iar ameninţării persistente a reapariţiei scolasticii i se opune reproşul constant, literar şi vizual, că scolastica orală nu ar fi decît vorbe, vorbe şi iar vorbe. Leibniz, scriind despre *Arta descoperirii*, spune :

„Printre scolastici era un anume Jean Suisset, numit Socotitorul, ale cărui opere încă nu le-am putut găsi ; nu le-am văzut pînă acum decît pe cele ale unor discipoli ai săi. El a început să folosească matematica în argumentele sale scolastice, dar puţini l-au imitat, pentru că ar fi trebuit să renunţe la metoda disputei în favoarea celei a contabilităţii şi a raţionamentului şi o singură trăsătură de condei ar fi economisit multă larmă“ [1].

DUNCIADA lui Pope acuză cartea de a fi agentul unei reînvieri primitiviste şi romantice. Cantitatea pur vizuală evocă rezonanţa magică a hoardei tribale. Succesul de casă se arată ca o întoarcere la camera cu ecou, care era încîntarea barzilor

---

În 1683—1684 a apărut la Londra *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing* (Exerciţii mecanice privind întreaga artă a tiparului) de Joseph Moxon. Comentatorii cărţii lui Moxon subliniază (p. VII) că „ea a aşternut pe hîrtie cunoştinţe bazate în întregime pe tra-

[1] *Op. cit.*, p. 52.

diție orală“ și „a apărut cu patruzeci de ani înainte de orice alt manual despre tipar publicat în vreo limbă“. La fel ca Gibbon în retrospectiva lui despre Roma, Moxon pare să fi fost animat de ideea că tiparul a atins un plafon. Un sentiment asemănător inspiră *Povestea unui poloboc* și *Bătălia cărților* de Jonathan Swift. Dar pentru eposul cuvîntului tipărit şi serviciile pe care le-a adus omenirii, trebuie să ne adresăm lucrării lui Pope *Dunciada.* Aici găsim o analiză clară a felului cum inteligența umană s-a scufundat în noroiul inconştientului generat de carte. I-a rămas obscur posterității — în concordanță cu profeţia de la sfîrşitul cărţii a IV-a — de ce să fie acuzată tocmai literatura că prostește omenirea și că atrage, prin hipnoză, lumea civilizată înapoi spre primitivism, spre „Africa din noi“ și, mai presus de toate, spre inconștient. Cheia acestui fenomen este simplă, este cea pe care am avut-o în mînă pe toată întinderea cărţii de față — separarea crescîndă a facultății vizuale de interacţiunea cu celelalte simţuri duce la respingerea de către conștiință a celei mai mari părţi a experienţei noastre şi, în consecință, la hipertrofia inconştientului. Pope numeşte acest domeniu, ce se tot extinde, lumea „haosului şi a întunericului din vechime“. Aceasta este lumea tribală, analfabetă, preamărită de Mircea Eliade în *Sacrul și profanul.*

În notele sale la *Dunciada,* Martinus Scriblerus remarcă cu cît este mai greu să scrii o epopee despre numeroşii scribi şi gazetari rataţi decît despre un Carol cel Mare, un Brutus sau un Godefroy. El vorbeşte apoi de necesitatea ca un autor satiric „să bage frica în proşti şi să pedepsească pe răi“ şi aruncă o privire asupra situaţiei generale care a provocat criza :

„Vom vorbi apoi despre împrejurările şi cauzele care l-au făcut pe poetul nostru să scrie această operă. El a trăit în acele timpuri (după ce Providența a în-

găduit inventarea tiparului, drept pedeapsă pentru păcatele învăţaţilor) cînd hîrtia a ajuns atît de ieftină, iar tipografii atît de numeroşi, încît un val de autori s-au abătut asupra ţării. Drept care nu numai că pacea locuitorilor de treabă, neînvăţaţi să scrie, a fost zi de zi tulburată, dar li s-au pretins cu neîndurare aplauze şi bani de către unii ce nu erau în stare să-i cîştige şi nici nu-i meritau. Totodată, libertatea presei era atît de nelimitată, încît a devenit periculos să le refuzi ceva, căci altfel ar fi publicat anonimi calomnii ce rămîneau nepedepsite. Ba mai mult, editorul lor stătea ferit sub aripa unei legi a Parlamentului, de bună seamă sortită unor scopuri mai nobile"[1].

Apoi el trece (p. 50) de la cauzele economice generale la motivaţia morală personală a autorilor inspiraţi de „prostie şi mizerie, prima avînd-o din născare, iar a doua datorită necultivării propriilor lor talente..." Într-un cuvînt, atacul este îndreptat împotriva cunoaşterii aplicate, aşa cum se manifestă în „hărnicie" şi „trudă". Căci autorii, mînaţi de vanitate şi de dorinţa de a-şi exprima părerile, sînt împinşi să „producă această marfă jalnică şi vrednică de plîns".

Datorită acţiunii învălmăşite a multor asemenea victime ale cunoaşterii aplicate — adică autori încăpăţînaţi, capabili de hărnicie şi trudă —, asistăm acum la „restaurarea domniei haosului şi a întunericului din vechime şi mutarea scaunului domnesc al fiicei lor prostia din City (centrul comercial al Londrei) în lumea elegantă". Pe măsură ce piaţa cărţii se lărgeşte, se şterge distincţia dintre intelect şi comerţ. Comerţul de carte preia funcţiile înţelepciunii, ale spiritului şi ale guvernului.

Acesta este sensul versurilor introductive ale primelor ediţii ale poemului :

Cînt cărţile şi omul, cel dintîi, ce-a adus
Muzele din Smithfield la urechile regelui.

---

[1] *Dunciada* (B), ed. James Sutherland, p. 49.

Părea cu totul nefiresc „lumii elegante“ a vremii ca autorii populari să poată influenţa luarea de hotărîri şi cîrmuirea regală. Noi nu mai considerăm straniu sau revoltător să fim guvernaţi de oameni cărora cartea de actualitate le pare poate o hrană foarte respectabilă. Smithfield, unde se ţinea tîrgul de Sf. Bartolomeu, mai era pe atunci centrul anticarilor. În ediţiile ulterioare, Pope a modificat introducerea :

Cînt atotputernica Mamă şi al ei Fiu, care au adus Muzele din Smithfield la urechile regelui.

Pope făcuse cunoştinţă cu publicul — inconştientul colectiv — şi-l poreclise „atotputernica Mamă“, în acord cu gustul ocult al vremii sale. Este aici o analogie cu exclamaţia lui Joyce *„Lead kindly Fowl“*, pe care am întîlnit-o înainte.

Pe măsură ce piaţa cărţii se întindea, iar culegerea şi difuzarea ştirilor se îmbunătăţea, rolul autorului şi al publicului au fost supuse marilor schimbări pe care noi astăzi le acceptăm ca normale. Cartea păstrase de pe vremea manuscrisului ceva din caracterul ei personal şi asemănător cu conversaţia, după cum sugera Leibniz. Dar cartea începea să se confunde cu jurnalismul, cum ne amintesc operele lui Addison şi Steele. O tehnologie perfecţionată a tiparului a încheiat acest proces spre sfîrşitul secolului XVIII-lea, odată cu apariţia presei cu aburi.

Cu toate acestea, după cum spune Dudek în *Literature and the Press* (Literatura şi presa), p. 46, chiar şi după introducerea în tipografie a forţei aburului,

„ziarele engleze din primul sfert de veac nu erau deloc destinate întregii populaţii. După criterii moderne, ele ar fi fost considerate prea plicticoase pentru a interesa mai mult decît o mică minoritate a cititorilor serioşi... La începutul secolului al XIX-lea, ziarele

erau redactate mai ales pentru păturile înalte. Stilul lor era rigid şi formal, variind între graţia addisoniană şi elevaţia johnsoniană. Conţineau mici anunţuri, ştiri locale şi ştiri politice naţionale, mai ales ştiri comerciale şi lungi transcrieri ale dărilor de seamă parlamentare... textele literare cele mai bune ale epocii erau discutate în ziare... «În zilele acelea — îşi aminteşte Charles Lamb —, fiecare ziar de dimineaţă avea, ca principal colaborator al redacţiei, un autor a cărui obligaţie era să furnizeze zilnic un număr de paragrafe spirituale...» Şi cum divorţul dintre limbajul jurnalistic şi limba literară încă nu avusese loc, constatăm că, în secolul al XVIII-lea şi la începutul secolului al XIX-lea, unii din cei mai de seamă oameni de litere colaborau la ziare şi-şi cîştigau existenţa scriind".

Dar tocmai cu asemenea personaje şi-a populat Pope opera, pentru că observaţiile şi criticile lui nu erau personale sau bazate pe un punct de vedere personal. El era mai curînd preocupat de o schimbare totală. Este semnificativ faptul că schimbarea aceasta nu este specificată decît în cartea a IV-a a *Dunciadei*, publicată în 1742. Abia după ce ne prezintă pe dr. Busby, celebrul profesor de ştiinţe umaniste de la Westminster School, autorul abordează tema antică şi îndeosebi ciceroniană a excelenţei omului (IV, 11, 147—150) :

Palid, tremurînd, senatorul-aspirant, în picioare,
Îşi ţine pantalonii strîns cu mîinile amîndouă
Şi spune : „De cînd omul s-a deosebit de fiară prin cuvinte,
Cuvîntul este împărăţia Omului şi noi numai cuvinte vă predăm".

Am văzut mai înainte sensul acestei teme pentru Cicero, care considera elocinţa ca o înţelepciune totală, capabilă să armonizeze facultăţile noastre şi să unifice toate cunoştinţele. Pope aminteşte foarte explicit că distrugerea acestei unităţi este rezultatul spe-

cializării cuvintelor. Tema alienării conștientului am urmărit-o în toată perioada Renașterii. Tot ea constituie tema *Dunciadei* lui Pope. Senatorul-aspirant continuă :

Cînd rațiunea incertă, asemenea literii din Samos[1],
Îi arată două căi, cea mai strîmtă este cea mai bună.
Așezați la poarta științei pentru a călăuzi pe tineri,
Nu îngăduim niciodată ca ea să se deschidă prea larg.
Cînd încep a întreba, a ghici, a ști,
Cînd imaginația descătușează izvorul viu al simțurilor,
Noi le îndopăm memoria, copleșim inteligența,
Punem în ziare spiritul rebel și cu lanțuri și cătușe
Limităm gîndirea, ca să exersăm răsuflarea,
Și-i ținem pînă la moarte în țarcul cuvintelor,
Oricare le-ar fi talentul și fără a ține seama de natura lor,
Noi le închidem mintea cu un lacăt zornăitor.
Poetul din prima zi își moaie pana.
Ce va fi la sfîrșit ? Tot un poet.
Păcat ! Farmecul lucrează doar între zidurile noastre,
Pierduți cum sîntem de timpuriu în acest lăcaș.

Nu i s-a acordat lui Pope stima ce i se cuvenea ca analist serios al *malaise*-ului intelectual al Europei. El a dus mai departe tema formulată de Shakespeare în *Lear* și de Donne în *Anatomy of the World :*

Totul s-a prefăcut în bucăți, a pierit coerența,
Dreapta aprovizionare și orice fel de legătură.

Diviziunea simțurilor și separarea cuvintelor de funcțiile lor sînt denunțate de Pope, întocmai ca de Shakespeare în *Regele Lear.* Arta și știința au fost despărțite pe măsură ce cuantificarea vizuală și omogenizarea au pătruns în

---

[1] Litera Y, folosită de Pitagora ca simbol al drumului divergent al virtuții și viciului. Denumită încă la clasici litera lui Pitagora sau, în legătură cu locul lui de naștere, litera din Samos. — *Nota trad.*

toate domeniile, iar mecanizarea limbii şi a literaturii a progresat:

Sub scăunaşul ei, *Ştiinţa* geme înlănţuită,
Iar spiritul se teme de exil, pedepse şi durere.
Aci spumegă *Logica* rebelă, legată şi cu căluş în gură,
Dincolo, frumoasa *Retorică* zace despuiată şi bolnavă
la pămînt[1].

Pope consideră noul inconştient colectiv drept un contracurent zăgăzuit al autoexprimării personale

Pope şi-a stabilit un plan foarte simplu pentru primele trei cărţi ale lucrării sale. Cartea I se ocupă de scriitori, de egoismul lor, de dorinţa lor de a-şi exprima personalitatea şi de a cuceri o glorie veşnică. Cartea a II-a este consacrată librarilor, care asigură canalele ce alimentează curentul crescînd al confesiunilor publice. Cartea a III-a se ocupă de inconştientul colectiv, contracurentul crescînd al fluxului autoexprimării. Pope spune fără ocolişuri că ceţurile prostiei şi noul tribalism sînt alimentate de presa tipografică. Spiritul, interacţiunea rapidă a simţurilor şi a facultăţilor noastre sînt astfel continuu anesteziate de invadarea inconştientului. Oricine ar încerca să desprindă intenţia lui Pope studiind conţinutul scriitorilor de care vorbeşte n-ar găsi indiciile necesare. Pope oferă o cauzalitate formală, nu una eficientă, ca explicaţie a metamorfozei

[1] *Op. cit.*, IV, 11, 21—24.

ce se produce din interior. Întreaga problemă apare într-un singur distih (I, 11, 89—90) :

La căderea nopții, gloriosul spectacol se încheie,
Dar el s-a prelungit o zi mai mult în versurile lui Settle[1].

Tiparul, cu uniformitatea, repetabilitatea și întinderea lui nelimitată, poate da oricui faimă și viață nouă. Acest gen de viață searbădă, conferit astfel de capete stupide unor teme stupide, invadează în mod formalist orice existență și, cum cititorii sînt la fel de vanitoși ca și scriitorii, ei sînt dornici să facă conglomerația propriilor lor imagini și cer spiritelor celor mai stupide să depună eforturi tot mai multe, pe măsură ce crește și publicul colectiv. Ziarul cu „preocupări umane" este forma ultimă a acestei dinamici colective :

Acum primarii și șerifii se odihnesc, tăcuți și sătui,
Totuși, în vis mănîncă desertul zilei ;
În timp ce, gînditori, poeții stau de veghe laborios,
Lipsindu-se de somn, pentru a-și adormi cititorii[2].

Desigur că Pope nu vrea să spună că cititorii vor fi plictisiți de operele poeților sau ale gazetarilor chinuiți de insomnie. Dimpotrivă. Vor palpita ca și cum și-ar vedea propriul lor portret în ziare. Somnul cititorului este somnul spiritului. Facultățile lor sînt diminuate fără ca ei să sufere.

Pope spune lumii engleze ceea ce Cervantes spusese lumii spaniole, iar Rabelais lumii franceze cu privire la tipar : că este o băutură magică în stare să provoace delirul, să transforme și să metamorfozeze pe cel care o bea și să-și impună postulatele la toate nivelurile de conștiință. Dar pentru noi, în deceniul al șaptelea, tiparul a ajuns să aibă ceva din caracterul demodat al cinematografului și al căilor ferate. Recunoscînd într-un tîrziu forța lui secretă, pu-

---

[1] Elkanach Settle, poet și dramaturg englez, contemporan cu Pope. — *Nota trad.*

[2] IV, 11, 91—94.

tem învăța să acordăm o mai mare importanță virtuților sale pozitive, dar, totodată, să înțelegem formele mai recente și mult mai puternice ale radioului și ale televiziunii.

Făcînd analiza cărților, a autorilor și a piețelor, Pope, ca și Harold Innis în *The Bias of Communication,* pleacă de la ideea că întreaga acțiune a tiparului asupra vieții noastre nu numai că este inconștientă, dar că, tocmai din această cauză, mărește incomensurabil domeniul inconștientului. Pope a plasat la începutul *Dunciadei* o bufniță, iar Innis și-a intitulat capitolul introductiv la *The Bias of Communication* Bufnița Minervei : „Bufnița Minervei își ia zborul numai pe înserat..."

Aubery Williams are un remarcabil studiu [1] despre a doua *Dunciadă*, din 1729, în care citează cuvintele adresate de Pope lui Swift :

„Dunciada va fi tipărită cu toată pompa... Va fi însoțită de *Proeme, Prolegomena, Testimonia, Scriptorum, Index Authorum* și comentarii *variorum.* Aș dori să citiți textul și să faceți cîteva comentarii în modul pe care îl veți crede de cuviință : fie cu ironie rece, privind stilul și tonul comentariilor criticilor mărunți ; fie prin comentarii spirituale cu privire la autorii despre care este vorba în poem ; sau prin considerații istorice asupra persoanelor, locurilor și epocilor ; fie redactînd note explicative ori observații asupra pasajelor paralele din autorii antici".

Aceasta înseamnă că, în loc să atace Stupizenia în mod individual, cu o singură carte, Pope a dat poemului forma unui jurnal colectiv și, în felul acesta, i-a conferit mult „interes uman". El poate astfel reda hărnicia trudnică a științei aplicate baconiene și munca în grup cu un dramatism care ilustrează, dar și emană adevărata Stupizenie denunțată de el. Williams subliniază (p. 60) că motivul pentru care „noile materiale incluse în poem n-au fost niciodată interpretate în mod corespunzător se datorează,

[1] Aubrey Williams, *Pope's Dunciad*, p. 60.

pare-se, presupunerii criticilor și editorilor că notele trebuie considerate ca fiind de ordin istoric și că scopul lor era de a continua, printr-un comentariu în proză, satira personală".

Prin proclamarea forței transformatoare a cunoașterii aplicate mecanic, ultima carte a DUNCIADEI este o uluitoare parodie a împărtășaniei

Toată cartea a IV-a din *Dunciada* se ocupă de tema tratată și de *Galaxia Gutenberg*, adică de transpunerea sau reducerea diferitelor moduri la un singur mod de obiecte omogenizate. De la început (IV, 44—45), tema este redată în stilul noii opere italiene :

Cînd iată trece figura gingașă a unei tîrfe,
Cu pași șăgalnici, voce subțire și ochi languroși.

În acest cromatism nou, Pope găsește (IV, 57—60) puterea atotreducătoare și omogenizatoare exercitată de carte asupra spiritului omului :

Un singur tril va armoniza bucuria, durerea și mînia,
Va trezi Biserica somnolentă și va adormi gălăgioasa scenă ;
Toți fiii tăi vor fredona și sforăi pe aceeași melodie
Și toate fiicele tale vor striga, căscînd, bis.

Reducerea și metamorfoza prin omogenizare și fragmentare constituie tema constantă a cărții a IV-a (IV, 453—456) :

O ! de-ar înțelege odată Fiii Omului că Ochii
Și Rațiunea le-au fost date să studieze doar Muștele !
Să vadă Natura în formele ei mărunte,
Pierzînd din ochi pe Creator.

Aceasta era însă metoda al cărei efect a fost surprins de Yeats în următoarele versuri :

Locke a leşinat ;
Grădina s-a ofilit ;
Dumnezeu din coastă i-a scos
Maşina de tors.

Hipnotismul popular al uniformităţii şi repetabilităţii le-a permis oamenilor să înfăptuiască două miracole : diviziunea muncii şi crearea de pieţe internaţionale. Pe ele le anticipează Pope în *Dunciada,* deoarece puterea lor de transformare influenţase încă de mult spiritul, chinuit acum de dorinţa şi puterea de a se urca mai sus prin simpla muncă de acumulare secvenţială :

De ce atîta muncă ? Fiii tăi au învăţat să cînte.
Ce iute duce Ambiţia la ridicol !
Tatăl devine Pair, iar fiul un bufon.

Apoi urmează un pasaj hotărîtor de comentarii explicite (IV, 549—557) despre miracolele erei Gutenberg privind cunoaşterea aplicată şi transformarea omului :

Un preot în straie albe
Slujeşte ; trupul nu află har în ochii lui !
Boii, la atingerea lui, se prefac în gelatină,
Iar vierul uriaş ajunge într-o oală ;
Pe masă adună, grămadă, minuni înşelătoare,
Din iepuri face ciocîrlii, dar din porumbei broaşte rîioase.
Un altul (căci poate unul singur în toate străluci ?)
Explică *seva* şi *verdeaţa* viţei.
Ce nu poate răscumpăra un mare sacrificiu ?

Pope face în mod deliberat din minunile cunoaşterii aplicate o parodie a Împărtăşaniei. Este aceeaşi forţă de transformare şi reducere caracteristică a cunoaşterii aplicate care a amestecat şi a încurcat toate artele şi toate ştiinţele, căci, după cum spune Pope, noua *translatio studii*, sau transmitere de cunoştinţe şi discipline, prin mijlocirea cărţii tipărite a

fost mai puţin o transmitere, cît mai curînd o completă transformare a disciplinelor, precum şi a gîndirii umane. Cunoştinţele au fost transformate întocmai ca Botton Ţesătorul în *Visul unei nopţi de vară.*

„Se poate uşor constata concordanţa strînsă care există între conceptul de *translatio studii* şi descrierea pe care o face Pope răspîndirii prostiei pe pămînt comparînd versurile 65—112 din *Dunciada* a III-a cu următoarea prezentare a temei istorice de către Richard de Bury, un umanist englez din secolul al XIV-lea : «Minunata Minervă pare să-şi îndrepte paşii spre toate naţiunile de pe Pămînt, pe care îl cuprinde cu putere dintr-un capăt în altul, încît întreaga omenire s-o cunoască. Vedem că a poposit la indieni, babilonieni, egipteni şi greci, la arabi şi la romani. Acum, după ce a trecut pe la Paris, s-a oprit cu bine în Britania, cea mai nobilă dintre insule, ba nu, mai mult, un microcosm în sine, ca să se poată arăta îndatorată atît grecilor, cît şi barbarilor»“ [1]

Pope, făcînd din Prostie zeiţa inconştientului, o opune Minervei, zeiţa spiritului şi a inteligenţei vii. Dar cartea tipărită a dăruit omului occidental nu pe Minerva, ci complementul şi inversul ei, bufniţa. „Oricît de prost le-ar sta în veşmintele lor de eroi — remarcă Williams (p. 59) —, îi vom găsi, în cele din urmă, pe proşti investiţi cu puteri descivilizatoare de proporţii epice“.

Sprijiniţi de tehnologia Gutenberg, puterea proştilor de a modela şi a înceţoşa inteligenţa umană este nelimitată. Eforturile lui Pope de a clarifica această problemă esenţială au fost inutile. Interesul lui deosebit pentru *modelele de acţiune* ale hoardei sale de nulităţi înarmate a fost greşit interpretat ca o ranchiună personală. Pope se interesa exclusiv de *modelele formaliste* şi de puterea de penetrare şi de configurare a noii tehnologii. Cititorii au fost

[1] *Op. cit.*, p. 47.

derutați de obsesia „conținutului“ și de avantajele practice ale cunoașterii aplicate. El spune într-o notă la versul 337 al Cărții a III-a :

„Nu fi, iubite cititor, prea sigur în disprețul tău față de uneltele acestei revoluții în învățătură și nu disprețui silabele, forțe descrise în poemul nostru, ci amintește-ți că undeva în istoria Olandei se spune că o mare parte din regiunile acestei țări au fost odată inundate printr-o mică gaură făcută în digurile lor de un singur șobolan“.

Dar noul instrument mecanic și slujitorii săi hipnotizați și omogenizați, imbecilii, sînt irezistibili :

În van, în van, Ceasul ce aduce totul în somn
Sună inevitabil : Muza se închină Puterii,
Ea vine ! Vine ! Întrezărește tronul îndoliat
Al *Nopții* primordiale și al *Haosului* străvechi !
Înaintea ei, norii aurii ai *Fanteziei* se destramă
Și toate curcubeele jucăușe se sting,
Spiritul în van își aruncă focurile trecătoare,
Meteorul cade și într-o clipă se stinge,
Așa precum una cîte una, în accentele înspăimîntătoarei Medee,
Stelele pălind se sting pe plaiul eteric ;
Precum ochii lui Argus, învinși de caduceul lui Hermes,
Se închid unul cîte unul pentru veșnică odihnă,
Tot astfel la apropierea ei și sub a ei tainică putere
Toate *Artele* pier și pretutindeni se lasă Noaptea,
Vezi cum *Adevărul* în vechea sa peșteră se ascunde,
Cu munți de cazuistică adunați deasupra creștetului său ;
Filozofia, care în trecut se sprijinea pe Ceruri,
Se limitează la scopul ei mărunt și nu mai este.
Fizica cere *Metafizicii* s-o apere,
Iar *Metafizica* cheamă în ajutor *Rațiunea !*
Vezi cum *Misterul* se refugiază în *Matematici !*
În van ! Privesc, amețeala îi cuprinde, delirează și mor.
Religia roșește și-și ascunde focurile sacre,
Moralitatea își dă duhul pe neașteptate ;

Nici o Flacără, nici *publică*, nici *personală*, nu îndrăzneşte să se arate,
Nici urmă de scînteie *omenească* n-a rămas, nici de lucire *divină*.
Iată ! Teribila ta împărăţie, HAOS ! a fost restabilită;
Lumina moare din cuvîntul tău necreator ;
Mîna ta, mare Anarhie ! face să se lase cortina,
Iar Întunericul Universal îngroapă tot [1].

Aceasta este noaptea din care Joyce îndeamnă pe Finnegani să se trezească.

GALAXIA RECONFIGURATĂ — sau soarta grea a omului de masă într-o societate individualistă

Prezenta carte a folosit pînă aici un mozaic de percepţii şi observaţii. William Blake poate furniza explicaţia şi justificarea acestei metode. *Jerusalem*, ca şi multe din celelalte poeme ale sale, se ocupă de instabilitatea modelelor percepţiei umane. Cartea a II-a, capitolul 34, cuprinde această temă predominantă :

Dacă organele de percepţie se schimbă, obiectele percepţiei par să se schimbe ;
Dacă organele percepţiei se închid, obiectele supuse lor par să dispară.

Hotărît cum era să explice cauzele şi efectele schimbărilor psihice, atît individuale, cît şi sociale, Blake a ajuns de multă vreme la tema *Galaxiei Gutenberg* :

Cele şapte naţiuni au fugit din faţa lui ; ele au devenit ceea ce au văzut.

Blake explică foarte clar că oamenii se schimbă cînd se schimbă raporturile dintre sim-

[1] *Dunciada* (B), IV, 11, 627—656.

ţuri. Iar acestea se schimbă cînd vreunul din simţuri sau vreo funcţie corporală sau mintală este exteriorizată sub formă tehnologică:

Năluca este rodul gîndirii umane, şi cînd aceasta este despărţită
De Imaginaţie, e ferecată în legăturile, ca de oţel,
Ale Memoriei, de unde emite legi şi fundamente morale
Menite să distrugă Imaginaţia, Divinul Trup prin martiriu şi războaie [1].

Imaginaţia este acel raport dintre percepţii şi facultăţi care există cînd ele nu sînt încastrate sau exteriorizate în tehnologii materiale. Cînd sînt astfel exteriorizate, fiecare simţ, fiecare facultate devine un sistem închis. Înainte de o asemenea exteriorizare există o interacţiune completă a experienţelor. Această interacţiune sau sinestezie este un fel de tactilitate, ca cea pe care o căuta Blake în liniile de contur ale formelor sculpturale şi în gravură.

Cînd ingeniozitatea încăpăţînată a omului a exprimat o parte din fiinţa lui într-o tehnologie materială, întregul raport dintre simţurile sale se modifică. El este obligat să privească acest fragment al său „ferecîndu-se ca în oţel". Privind acest obiect nou, omul este obligat să se identifice cu el. Aceasta a fost originea analizei lineare, fragmentate, cu puterea ei omogenizatoare, lipsită de scrupule:

Năluca minţii
Stă între omul vegetativ şi Imaginaţia lui nemuritoare [2].

Diagnosticul pe care îl punea Blake problemei epocii sale era, ca și cel al lui Pope în *Dunciada,* o confruntare directă a forțelor care modelează perceperea umană. Căutarea unei forme mitice cu ajutorul căreia să-și exprime viziunea era necesară și, totodată, ineficace.

---

[1] *Jerusalem*, III, 74.
[2] *Op. cit.*, II, 36.

Pentru că mitul este modul unei conştiinţe simultane, a unui grup complex de cauze şi efecte. Într-o epocă a conştiinţei fragmentate, lineare, cum este cea creată şi supralicitată de tehnologia Gutenberg, viziunea mitologică rămîne pe deplin neînţeleasă. Poeţii romantici sînt foarte departe de viziunea mitică şi simultană a lui Blake. Ei erau credincioşii viziunii unice newtoniene şi au perfecţionat peisajul pitoresc exterior ca mijloc de a izola stări particulare al vieţii interioare [1].

Este instructiv de notat, pentru istoria sensibilităţii umane, cum voga populară a povestirii gotice de pe vremea lui Blake s-a transformat mai tîrziu într-un curent estetic serios odată cu Ruskin şi cu simboliştii francezi. Gustul acesta pentru gotic, aşa trivial şi ridicol cum a apărut la început oamenilor serioşi, era, totuşi, o confirmare a diagnosticului pus de Blake defectelor şi nevoilor epocii sale. Era el însuşi o căutare prerafaelită sau pregutenbergiană a unui mod de percepere unificat. În *Modern Painters* (Pictori moderni), vol. III, p. 91, Ruskin tratează această chestiune într-un mod care disociază cu totul medievalismul gotic de orice interes istoric pentru evul mediu. El spune aceasta într-un mod care i-a interesat profund pe Rimbaud şi Proust :

„Un grotesc valabil se realizează atunci cînd un şir de adevăruri a căror prezentare întrucîtva amănunţită ar lua prea mult timp pe orice cale verbală sînt exprimate într-o clipă, printr-un lanţ de simboluri reunite cu îndrăzneală şi insolenţă, iar spectatorul trebuie să-şi imagineze şi să constituie singur legătura dintre verigi ; caracterul grotesc este creat aici de golurile lăsate în urmă în graba sa de imaginaţie".

Lui Ruskin, goticul îi apărea ca un mijloc indispensabil pentru a fărîma sistemul închis

[1] Am tratat deja această temă newtoniană în *Tennyson and Picturesque Poetry* ; vezi *Critical Essays on the Poetry of Tennyson*, ed. John Killham, p. 67—85.

al percepțiilor, pe care Blake l-a descris și combătut toată viața. Ruskin explică în continuare (p. 96) că grotescul gotic este mijlocul cel mai potrivit de a pune capăt regimului de perspectivă și de viziune exclusivă, adică de realism, regim instaurat de Renaștere.

„Doresc să reintroduc arhitectura gotică în folosința de toate zilele cu scopul (nu lipsit de importanță printre atîția alți factori ce influențează arta) de a redeschide acest vast domeniu al inteligenței umane, multă vreme complet închis, și să reînviu arta anluminurii, pe drept cuvînt astfel numită ; nu mă refer la arta ilustrării cu miniaturi a cărților sau a pergamentelor, care a fost în mod ridicol confundată cu cea a anluminurii, ci mai degrabă la cea care consistă în a înfrumuseța *scrisul*, înzestrîndu-l cu marea armonie a culorilor pure, albastru, roșu purpuriu și roșu aprins, alb și aur, și în această armonie de culori, permițînd jocul neîncetat al fanteziei celui ce scrie în toate formele imaginației grotești, eliminînd cu grijă umbra, diferența distinctă dintre anluminuri și pictura propriu-zisă constînd în aceea că anluminura *nu* admite umbre, ci folosește numai gradații ale culorii pure".

Studiindu-l pe Rimbaud, se va descoperi că poetul a găsit titlul pentru *Illuminations* citind acest text al lui Ruskin. Tehnica viziunii în *Illuminatios*, sau *painted slides*, sticle pictate (cum însuși Rimbaud le-a numit în engleză pe pagina de titlu), corespunde întocmai cu definiția pe care o dă Ruskin grotescului. Dar chiar *Ulysses* al lui Joyce își găsește o definiție anticipatorie în același context :

„Prin urmare, acceptarea deschisă a grotescului, ușor schițat sau exprimat, este un lucru foarte bun pentru omenire ; și dacă i se va asigura în mod sincer cîmpul de exprimare, va fi îndreptată spre o folosire de utilitate durabilă o cantitate enormă de putere intelectuală, care în secolul nostru se pierde în certuri de stradă sau rivalități deșarte ; tot spiritul cel bun și satira cheltuite în vorbirea de toate zilele (ca spuma

pe vin), care în secolele al XIII-lea și al XIV-lea se bucurau de o exprimare acceptată și utilă în arta sculpturii și anluminurii, ca spuma imobilizată în calcedonie" [1].

Joyce, acest lucru trebuie spus, a acceptat, de asemenea, grotescul ca mod de manipulare frîntă sau sincopată, care permite perceperea *inclusivă* sau simultană a unui cîmp total și diversificat. Aceasta este într-adevăr, prin definiție, simbolismul — o colocare, *parataxa* unor elemente reprezentînd înțelegerea intuitivă prin raporturi stabilite cu grijă, dar fără un punct de vedere, fără o conexiune lineară sau o ordine secvențială.

Nimic nu poate fi, de aceea, mai străin de raporturile lui Joyce decît intenția realismului pictural. La drept vorbind, el se folosește de un asemenea realism și de tehnologia Gutenberg ca de un element al simbolismului său. De pildă, în al șaptelea episod din *Ulysses,* cel al lui Eol, tehnologia ziarului este folosită pentru a introduce toate cele peste nouă sute de figuri retorice specificate de Quintilian în lucrarea sa *De Institutione* (Despre oratorie). Figurile retoricii clasice sînt arhetipuri sau atitudini ale unor spirite individuale. Joyce, cu ajutorul presei moderne, le traduce în arhetipuri sau atitudini ale conștiinței colective. El sfarmă sistemul închis al retoricii clasice cu aceeași mișcare cu care deschide o breșă în sistemul închis al somnambulismului gazetăresc. Simbolismul este un fel de jazz spiritual, o realizare a aspirațiilor lui Ruskin spre grotesc, care l-ar fi șocat foarte mult pe acesta. Dar s-a dovedit a fi singura cale pentru a evada din „viziunea unică și din somnul newtonian".

Blake avea priceperea, dar nu și resursele tehnice necesare pentru a-și reda viziunea. În mod paradoxal, nu prin carte, ci prin dezvoltarea presei de masă, mai ales a presei telegrafice, a găsit poetul cheile artistice spre lumea

[1] John Ruskin. *Modern Painters,* vol. III, p. 96.

simultaneității sau a mitului modern. Rimbaud și Mallarmé au descoperit în formatul presei zilnice mijloacele de a reda interacțiunea tuturor funcțiilor a ceea ce Colleridge numea imaginația „esemplastică" [1]. Căci presa bulevardieră nu oferă de fapt o viziune unică, un punct de vedere, ci un mozaic al atitudinilor conștiinței colective, după cum a proclamat Mallarmé.

Cu toate acestea, modurile de conștiință colectivă sau tribală, care proliferează în presa telegrafică (simultană), rămîn ostile și opace spiritelor livrești, închise în „viziunea unică și în somnul newtonian".

Principalele idei ale secolului al XVIII-lea erau atît de grosolane, încît păreau ridicole spiritelor alese ale timpului. Marile lanțuri existențiale erau, în felul lor, tot atît de rizibile ca și lanțul pe care Rousseau îl anunța în *Contractul social*. La fel de inadecvată ca idee de ordine era noțiunea pur vizuală a bunătății văzute ca plenum : „Cea mai bună din toate lumile posibile" era doar ideea cantitativă a unui sac plin de cele mai mari bunătăți — o idee care apare și în lumea copilărească a lui R. L. Stevenson („Lumea este plină de atîtea lucruri"). Dar în *Liberty* de J. S. Mill, ideea cantitativă a adevărului ca vas ideal umplut cu toate părerile și punctele de vedere posibile a creat neliniștea intelectuală. Căci suprimarea oricărui aspect al adevărului, a oricărui unghi valabil poate slăbi întreaga structură. De fapt, accentul pus pe vizualul abstract evoca drept criteriu al adevărului simpla comparare obiect cu obiect. Oamenii erau atît de puțin conștienți de predominarea acestei teorii a comparației, încît atunci cînd Pope sau Blake au arătat că adevărul este un raport între gîndire și obiecte, un raport stabilit de imaginația creatoare, n-a fost nimeni care să poată lua notă sau înțelege. Compararea mecanică, mai de-

---

[1] Vezi H. M. McLuhan. *Joyce, Mallarmé and the Press*, în *Sewanee Review*, iarna, 1954, p. 38—55.

grabă decît creativitatea imaginativă, va domina artele și științele, politica și învățămîntul pînă în zilele noastre.

Ceva mai înainte, prezentînd viziunea profetică a lui Pope despre reapariția conștiinței tribale sau colective, am indicat înrudirea cu *Finnegans Wake* a lui Joyce. Acesta a inventat pentru omul occidental șperacluri individuale cu care să pătrundă în conștiința colectivă, după cum declară în ultima pagină a cărții. El știa că a rezolvat dilema individului occidental confruntat cu consecințele colective sau tribale ale tehnologiei Gutenberg, mai întîi, iar apoi ale tehnologiei Marconi. Pope a sesizat conștiința tribală latentă în noua cultură de masă a comerțului de cărți. Limba și artele ar înceta să mai fie agenții principali ai percepției critice și ar deveni simple mijloace de ambalare pentru distribuirea unui flux de mărfuri verbale. Blake, romanticii și victorienii au fost în egală măsură obsedați de actualizarea viziunii lui Pope în noua organizare a unei economii industriale, înrădăcinată într-un sistem autoregulator de proprietate funciară, de mînă de lucru și de capital. Legile newtoniene ale mecanicii, latente în tipografia lui Gutenberg, au fost traduse de Adam Smith pentru a guverna legile producției și ale consumului. În acord cu prezicerile lui Pope despre transa automatică sau „robocentrism", Smith a declarat că legile mecanice ale economiei se aplicau în egală măsură la lucrurile gîndirii : „În societăți opulente și comerciale, a gîndi sau a raționa ajunge să fie o ocupație specială, ca oricare alta, exercitată de foarte puține persoane, care furnizează publicului toate ideile și raționamentele pe care le posedă vasta mulțime a celor ce trudesc"[1].

---

[1] Citat de Raymond Williams. *Culture and Society 1780—1850*, p 38.

Adam Smith este totdeauna credincios punctului de vedere vizual fix și separării facultăților și funcțiilor ce decurge din acesta. Dar în pasajul respectiv, Smith pare să presimtă că noul rol al intelectualului este de a canaliza conștiința colectivă a „imensei mulțimi a celor ce muncesc". Aceasta înseamnă a spune că intelectualul nu trebuie să continue să dirijeze perceperea și judecata individuală, ci mai curînd să exploreze și să transmită nonconștiința masivă a omului colectiv. Intelectualului i s-a atribuit un rol nou de profet antic, de *vates* sau de erou, care în mod absurd iese să-și desfacă descoperirile la piață. Dacă Adam Smith a ezitat să ajungă cu părerea sa pînă la acest punct al imaginației transcendentale, Blake și romanticii nu s-au temut și au împins literatura în brațele transcendentalului. De acum înainte, literatura va fi în luptă cu sine însăși și cu mecanismele sociale ale scopurilor și motivațiilor conștiente. Substanța viziunii literare va deveni colectivă și mitică, în timp ce formele expresiei și comunicării literare vor fi individuale, segmentate și mecanice. Viziunea va fi tribală și colectivă, expresia personală și comercializabilă. Această dilemă continuă să sfîșie și în prezent conștiința occidentală individuală. Omul occidental știe că valorile și modalitățile sale sînt produsul alfabetizării. Și, cu toate acestea, înseși mijloacele de a răspîndi aceste valori, prin tehnologie, par să ducă la negarea și răsturnarea lor. În timp ce Pope ataca întreaga problemă în *Dunciada*, Blake și romanticii tindeau să se ocupe numai de latura ei mitică și colectivă. J. S. Mill, Matthew Arnold și mulți alții s-au ocupat de cealaltă latură a dilemei : problema culturii și a libertății individuale într-o epocă de cultură de masă. Dar nici una din laturi n-are sens luată izolat și nici cauzele problemei nu pot fi găsite decît în galaxia totală a evenimentelor care constituie alfabetizarea și tehnologia Gutenberg. S-ar putea ca noua tehnologie electrică,

prin caracterul ei profund organic, să ne elibereze de această dilemă, după cum a presimțit Joyce. Pentru că electrotehnica plasează dimensiunea mitică sau colectivă a experienței umane în întregime într-o lume care este zilnic trează și conștientă *(the conscious wake-a-day world)*. Acesta este sensul titlului *Finnegans Wake*. În timp ce vechile cicluri ale Finnilor au fost o transă tribală în noaptea colectivă a inconștientului, noul ciclu al Finnilor, cel al omului total interdependent, trebuie trăit în lumina de zi a conștiinței.

Aici, lucrarea *The Great Transformation* (Marea transformare) a lui Karl Polanyi despre „originile politice și economice ale epocii noastre“ își găsește pe deplin locul în mozaicul *Galaxiei Gutenberg*. Polanyi se ocupă de etapele în care mecanica lui Newton a invadat și a transformat societatea secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea numai pentru a se ciocni de o dinamică inversă, izvorîtă din interior. Analiza pe care o face situației care prevala înainte de secolul al XVIII-lea, atunci cînd „sistemul economic a fost absorbit de sistemul social“, dezvăluie o analogie perfectă cu situația din literatură și arte pînă la acea epocă. Acesta a fost cazul pînă în timpurile lui Dryden, Pope și Swift, care au apucat să-și dea seama de marea transformare. Polanyi ne dă posibilitatea (p. 68) să verificăm principiul gutenbergian, familiar nouă, referitor la progresul practic și la utilitate prin separarea formelor și funcțiilor :

„De regulă, sistemul economic a fost absorbit de sistemul social, și orice principiu de comportare a prevalat în economie, se constata că prezența modelelor de piață era compatibilă cu el. Principiul trocului sau al schimbului, care se află la baza acestui model, nu manifesta nici o tendință de extindere în dauna restului. Acolo unde piețele erau cel mai dezvoltate, ca, de pildă, în sistemul mercantil, ele prosperau sub controlul unei administrații centralizate, care încuraja au-

tarhia atît în cadrul gospodăriilor țărănești, cît și pe scara vieții naționale. Reglementările și piețele s-au dezvoltat, de fapt, împreună. Nu se cunoștea autoreglarea piețelor ; într-adevăr, apariția noțiunii de autoreglare a constituit o răsturnare absolută a cursului dezvoltării".

Principiul autoreglării, repetîndu-se, prin reverberație, din sfera newtoniană, a pătruns curînd în toate sferele sociale. Este principiul de care își bate joc Pope cînd spune că „orice există este bun" și pe care Swift l-a ridiculizat în „operația mecanică a Spiritului". El decurge din imaginea pur vizionară a unui lanț neîntrerupt al existenței, cu alte cuvinte dintr-un *plenum* vizual al binelui, considerat „cea mai bună dintre lumile posibile". Dacă se acceptă presupunerile pur vizuale ale continuității lineare sau ale dependenței secvențiale, principiul neintervenției în ordinea naturală devine paradoxal concluzia cunoașterii aplicate.

În cursul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, transformarea și mecanizarea meseriilor prin aplicarea unei metode vizuale au înaintat încet. Dar era un proces de maximă interferență cu modurile existente nevizuale. În secolul al XVIII-lea, procesul aplicării cunoașterii a căpătat o asemenea forță, încît a ajuns să fie acceptat ca un proces natural, care nu trebuie împiedicat, pentru a nu pricinui rele și mai mari ; „orice rău parțial înseamnă un bine universal". Polanyi notează (p. 69) această automatizare a conștiinței în felul următor :

„Rezultă un alt grup de postulate privind statul și politica lui. Nimic nu trebuie să împiedice formarea de piețe și nici veniturile nu trebuie să provină din alte surse decît din vînzări. Nu trebuie să se intervină pentru a adapta prețurile la condițiile variabile ale pieței — fie că este vorba de prețurile mărfurilor, muncii, pămîntului sau de bani. Prin urmare, nu numai că trebuie să existe piețe pentru toate sectoarele industriei, dar nu trebuie să se aplice nici o politică care ar putea influența activitatea acestor piețe. Nici pre-

ţurile, nici oferta, nici cererea nu trebuie să fie fixate sau reglementate ; numai acele politici şi acele măsuri sînt bune care ajută la asigurarea autoreglării pieţei, prin crearea de condiţii care fac ca piaţa să fie singura putere organizatoare în sfera economică".

Postulatele latente în segmentarea tipografică și în cunoașterea aplicată cu ajutorul metodei de fragmentare a meseriilor și a specializării sarcinilor sociale erau cu atît mai acceptabile cu cît tipografia își lărgea piața. Aceleași postulate au prezidat la formarea noţiunilor de timp, de spaţiu și de mecanică newtoniană. Şi de aceea, literatura, industria și economia și-au găsit ușor locul în sfera newtoniană. Cei ce puneau la îndoială aceste postulate negau pur şi simplu faptele ştiinţifice. Acum, cînd numele lui Newton nu mai este sinonim cu știința, putem medita cu inima ușoară şi cu capul limpede asupra dilemelor economiei autoregulatoare și ale calculului hedonistic. Dar omul secolului al XVIII-lea era prizonierul unui sistem vizual închis, care îl învăluise fără să știe cum. Drept care, el a început să execute, ca un robot, ordinele noii viziuni.

Totuşi, în 1709, episcopul Berkeley a publicat lucrarea *A New Theory of Vision* (O nouă teorie a viziunii), care revela dezechilibrul postulatelor opticii newtoniene. Blake, cel puţin, a înţeles critica lui Berkeley și a redat tactilităţii rolul său primordial de agent al percepţiei unitare. Astăzi, artiştii şi oamenii de ştiinţă îl laudă de comun acord pe Berkeley. Dar înţelepciunea lui n-a găsit înţelegere la contemporanii săi, cufundaţi în „viziunea unică şi în somnul newtonian". Pacientul hipnotizat executa comenzile controlului vizual abstract. Polanyi constată (p. 71) :

„O piaţă care se autoreglează cere cel puţin separarea instituţionalizată a societăţii în două sfere, una economică şi una politică. O asemenea dihotomie este, de fapt, o simplă reafirmare, din punctul de vedere al

societății ca atare, a existenței unei piețe autoreglate. S-ar putea argumenta că separarea celor două sfere există în toate tipurile de societate, în toate epocile. Cu toate acestea, o asemenea presupunere s-ar baza pe un sofism. Într-adevăr, nici o societate nu poate exista fără un sistem oarecare care să asigure ordinea în producție și distribuirea bunurilor. Dar aceasta nu implică existența unor instituții economice distincte; în mod normal, ordinea economică este numai o funcție a ordinii sociale din care face parte. Nici în condițiile tribale, feudale sau mercantile nu a existat, după cum am arătat, în cadrul societății, un sistem economic diferențiat. Societatea secolului al XIX-lea, în care activitatea economică a fost izolată și i s-a atribuit o motivație economică distinctă, a constituit, într-adevăr, o derogare neobișnuită. Un asemenea model instituțional n-ar putea funcționa fără ca societatea să fie subordonată cerințelor sale. O economie de piață poate exista numai într-o societate de piață. Am ajuns la această concluzie de ordin general în cadrul analizei noastre privind sistemul pieței. Putem acum specifica motivele care ne permit să facem această afirmație. O economie de piață trebuie să cuprindă toate elementele industriei, incluzînd munca, pămîntul și banii. (Într-o economie de piață, aceștia din urmă sînt un element esențial al vieții industriale și includerea lor în cadrul mecanismului pieței are, după cum vom vedea, ample consecințe instituționale.) Dar munca și pămîntul nu sînt decît oamenii înșiși din care se compune orice societate și mediul înconjurător în care există. A le include în mecanismul pieței înseamnă a subordona însăși substanța societății legilor pieței".

O economie de piață „poate exista numai într-o societate de piață". Dar pentru a exista, o societate de piață are nevoie de secole întregi de transformări săvîrșite de tehnologia Gutenberg, de unde absurditatea tentativelor epocii noastre de a institui economii de piață în țări unde condițiile feudale au prevalat pînă în secolul al XX-lea. În asemenea regiuni se poate crea o producție modernă, dar a constitui o economie de piață, capabilă să mînuiască pro-

dusele furnizate de liniile de producţie, presupune o lungă perioadă de transformare psihologică, adică o perioadă de modificare a raporturilor percepţiei şi simţurilor.

Cînd o societate este închisă în limitele unui raport senzorial fix, ea nu poate în nici un fel imagina o altă stare de lucruri. Astfel, Renaşterea n-a putut prevedea apariţia naţionalismului, deşi cauzele care l-au generat apăruseră mai devreme. Revoluţia industrială începuse deja în 1795, şi, cu toate acestea, după cum subliniază Polanyi (p. 89),

„...generaţia sistemului Speenhamland[1] nu-şi dădea seama ce se pregăteşte. În ajunul celei mai mari revoluţii industriale a istoriei, nici un semn, nici o prevestire nu se arătau. Capitalismul şi-a făcut apariţia neanunţat. Nimeni nu prevăzuse dezvoltarea unei industrii de maşini ; apariţia ei a constituit o surpriză. De cîtva timp, Anglia se aştepta de fapt la o recesiune permanentă a comerţului exterior, cînd deodată zăgazul s-a rupt, iar lumea veche a fost tîrîtă de un puhoi nestăvilit spre o economie planetară.

Pare destul de firesc ca fiecare generaţie care trăieşte în ajunul unei mari prefaceri să pară mai tîrziu că a uitat problemele şi evenimentul respectiv. Trebuie însă înţeleasă puterea şi energia diferitelor tehnologii de a izola simţurile şi astfel de a hipnotiza societatea. Formula hipnozei este «un singur simţ deodată». Şi noua tehnologie posedă puterea de a hipnotiza, pentru că izolează simţurile. Apoi, după cum o spune Blake : «Ei au devenit ceea ce au văzut». Fiecare tehnologie nouă micşorează astfel interacţiunea dintre simţuri şi conştiinţă tocmai în zona nouă a inovaţiilor, unde se produce un fel de identificare a celui care vede cu obiectul. Această conformare somnambulică a subiectului la noile forme sau structuri îi face pe cei mai

---

[1] Sistem „pentru ajutorarea celor nevoiaşi", adoptat de magistraţii din Berkshire la întrunirea din 6 mai 1975 de la Speenhamland, pentru a îmbunătăţi condiţiile de viaţă foarte grele ale muncitorilor agricoli. Efectul a fost pauperizarea muncitorilor agricoli şi subvenţionarea pe contul comunei a celor ce angajau muncitori agricoli. — *Nota trad.*

profund angrenați într-o revoluție să fie cel mai puțin conștienți de dinamica ei. Ceea ce Polanyi constată despre lipsa de sensibilitate a celor angrenați în accelerarea creării noii industrii mecanizate este tipic pentru toate atitudinile celor ce trăiesc o revoluție. Se simte, în asemenea vremuri, că viitorul va fi o versiune mai amplă ori cu mult îmbunătățită a *trecutului apropiat*. Cu puțin înainte de revoluție, imaginea trecutului apropiat este netă și precisă, poate pentru că este singura zonă de interacțiune a simțurilor liberă de identificare obsesională cu noua formă tehnologică".

Nu se poate da un exemplu mai pregnant privind această iluzie decît ideea pe care ne-o facem astăzi despre televiziune, ca variantă curentă a modelului mecanic, cinematografic, de prelucrare a experienței prin repetare. Peste cîteva decenii se va putea descrie ușor revoluția petrecută în percepția și motivația umană ca rezultat al contemplării noii rețele în mozaic a imaginii televizate. Astăzi este inutil chiar și să vorbim despre aceasta.

Privind înapoi la revoluția formelor literare de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Raymond Williams scrie în *Culture and Society 1780—1850*, p. 42, că „schimbări în convenții apar numai cînd au loc schimbări radicale în structura generală a sensibilității". Apoi, „în timp ce piața, într-un fel, îl specializa pe artist, artiștii, la rîndul lor, căutau să-și extindă talentele asupra domeniului comun al adevărului imaginar" (p. 43). Fenomenul poate fi urmărit la romantici, care, dîndu-și seama de incapacitatea lor de a se adresa unor oameni conștienți, au început să se adreseze, cu ajutorul mitului și al simbolului, zonelor inconștiente ale vieții onirice. Unirea imaginară cu omul tribal cu greu poate fi apreciată ca o strategie voluntară a culturii.

Una din cele mai radicale convenții literare noi ale societății de piață din secolul al XVIII-lea a fost romanul. El a fost precedat de descoperirea „prozei echitone". Addison și

Steele, ca și alții, au făcut această inovație de a menține un ton egal și constant față de cititor. Era echivalentul auditiv al punctului de vedere mecanic fix din optică. În mod straniu, descoperirea prozei echitone a permis deodată simplului scriitor să devină „om de litere“. El putea acum renunța la protectorul său și putea aborda publicul larg omogenizat al societății de piață, asumîndu-și un rol constant și orgolios. Astfel, vederea și auzul fiind ambele supuse tratamentului de omogenizare, scriitorul putea să se adreseze marelui public. Ceea ce putea oferi publicului era, de asemenea, un ansamblu omogenizat de experiențe comune, ulterior preluat de cinematografie de la roman. Samuel Johnson a consacrat nr. 4 al revistei sale, *Rambler* (31 martie 1750), acestei teme :

„Operele de imaginație, care par să placă cel mai mult actualei generații, sînt cele care înfățișează viața în starea ei adevărată, o viață însuflețită de întîmplări cotidiene și dinamizată de pasiunile și calitățile evidente în raporturile dintre oameni“.

Johnson notează cu perspicacitate consecințele acestei noi forme de realism social, indicînd diferențierea ei fundamentală față de formele de studiu livrești :

„Sarcina scriitorilor noștri de astăzi este foarte diferită ; ea necesită, odată cu învățătura, ce se poate obține cu ajutorul cărților, experiența, ce nu se poate cîștiga prin sîrguință solitară, ci se naște din raporturile generale și observarea corectă a lumii reale. Rezultatele lor întîmpină, după cum spune Horațiu, *plus oneris quantum veniae minus*, puțină indulgență și, de aceea, multă dificultate. Ei fac portrete după originale cunoscute de toată lumea și, prin urmare, oricine poate descoperi devieri de la exactitatea asemănării. Alte scrieri sînt ferite, dacă nu intervine perfidia științei, dar acestea sînt amenințate chiar și de cititorii cei mai de rînd ; astfel, papucul prost executat a fost criticat de pantofarul care s-a întîmplat să se oprească din drum în fața tabloului lui Apelles reprezentînd-o pe Venus“.

Johnson continuă pe această linie, punînd în lumină alte diferențe între noul roman și vechile moduri de a studia cu ajutorul cărților :

„În povestirile de odinioară, fiecare acțiune și fiecare sentiment erau atît de diferite de cele ce li se întîmplă oamenilor, încît cititorul nu risca să facă vreo legătură cu sine ; virtuțile și crimele erau în egală măsură în afara sferei sale de activtate ; eroii și trădătorii, eliberatorii și persecutorii îl distrau ca niște ființe aparținînd unei alte specii, ale căror acțiuni erau determinate de motive proprii lor și ale căror slăbiciuni și calități îi erau străine.
Dar cînd un aventurier este pus pe același plan cu restul lumii și acționează în scene ale dramei universale ce ar putea fi hărăzite oricui, tinerii spectatori își ațintesc privirea asupra lui cu mai mare atenție și speră, urmărindu-i purtarea și succesele, să-și călăuzească propriile fapte, de s-ar întîmpla să se pomenească într-o situație asemănătoare.
Din acest motiv s-ar putea ca aceste istorisiri familiare să fie mai utile decît textele solemne de morală și să transmită mai eficace decît axiomele și definițiile cunoașterea viciilor și a virtuților".

Paralel cu transformarea paginii de carte într-un fel de tablou al vieții curente avea loc ceea ce Leo Lowenthal menționează în *Popular Culture and Society* (Cultura populară și societatea), p. 75, drept „trecerea crucială de la mecenă la public", citînd mărturia lui Oliver Goldsmith din *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe*, 1759 (Studiu privind starea actuală a învățămîntului elegant în Europa) :

„În prezent, cei cîțiva poeți ai Angliei nu mai depind de mai marii lumii pentru a-și duce traiul, acum ei nu au alt protector în afară de public, iar *publicul*, luat în ansamblu, este un *stăpîn bun și generos*... În zilele noastre, un scriitor de valoare poate ușor să se îmbogățească dacă inima lui nu dorește decît avere, iar cei lipsiți de talent, nici nu se cuvine să iasă din umbră".

Noul studiu al lui Leo Lowenthal despre cultura literară populară se ocupă nu numai de secolul al XVIII-lea şi de perioada ulterioară, ci studiază şi dilemele născute din tendinţa artei spre divertisment, pe de o parte, şi spre elevaţie sufletească, pe de altă parte, de la Montaigne şi Pascal pînă la iconografia revistelor moderne „magazin". Subliniind marea înnoire adusă de Goldsmith în critică prin atragerea atenţiei asupra *experienţei* cititorului, Lowenthal a desţelenit un teren bogat (p. 107—108) :

„Dar poate că transformarea cea mai bogată în consecinţe care a avut loc în concepţia despre critic a fost aceea că i s-a atribuit o dublă funcţie. Rolul lui nu era numai de a revela marelui public frumuseţile operelor literare, aşa încît, după cum spune Goldsmith, «chiar şi filozoful se poate bucura de aprecierea marelui public», ci el trebuie, de asemenea, să devină purtătorul de cuvînt al publicului pe lîngă scriitor. Pe scurt, criticul nu numai «învaţă vulgul ce trăsătură a unui personaj să admire mai mult», ci el trebuie, în egală măsură, să arate «cărturarului în ce direcţie să-şi îndrepte efortul pentru a merita laude». Goldsmith crede că lipsa unor asemenea critici mediatori explică de ce atît de mulţi scriitori caută mai ales bogăţia în locul adevăratei glorii literare. El se temea că drept urmare nimic nu va dăinui din operele literare ale epocii sale.

Am văzut că Goldsmith, în dorinţa sa de a aborda dilema scriitorului, a exprimat uneori o varietate de puncte de vedere contradictorii. Dar tonul celor ce aveau să urmeze a fost dat mai curînd de vîna optimistă a lui Goldsmith. Tot astfel, părerea lui despre criticul «ideal», despre funcţia lui ca mediator între public şi scriitor avea să învingă. Critici, scriitori şi filozofi — Johnson, Burke, Hume, Reynolds, Kames şi fraţii Warton —, toţi au adoptat premisele lui Goldsmith cînd au început să analizeze experienţa cititorului".

Pe măsură ce societatea de piaţă s-a autodefinit, literatura a devenit marfă de consum. Pu-

blicul a devenit patron. Arta şi-a inversat rolul, din călăuză a percepţiei devenind agrement sau marfă curentă. Dar producătorul său, artistul, a fost silit, ca niciodată pînă atunci, să studieze efectele artei sale, ceea ce, la rîndul său, a dezvăluit atenţiei publicului noile dimensiuni ale funcţiei artei. În timp ce manipulatorii pieţei de masă îl tiranizau pe artist, acesta, în izolarea sa, a ajuns la o nouă clarviziune în ce priveşte rolul crucial al formelor şi al artei ca mijloc de ordonare şi realizare umană. Arta a devenit la fel de totală în îndeplinirea misiunii ei de ordonare umană ca şi pieţele de masă, care au creat platforma de pe care toţi pot acum deveni conştienţi de noile perspective şi posibilităţi ale frumuseţii şi ordinii de toate zilele, concomitent în toate aspectele vieţii. Retrospectiv, s-ar prea putea să fie necesar să se recunoască perioadei comerţului de masă meritul de a fi creat mijloacele ordonării lumii, atît în ce priveşte frumuseţea, cît şi în domeniul bunurilor de consum.

Este uşor de stabilit faptul că aceleaşi mijloace care au servit la crearea abundenţei prin producţia de masă au servit şi la stabilirea celor mai înalte niveluri de producţie artistică, pe o bază mai sigură şi conştient controlată. Şi, ca de obicei, cînd unele zone, anterior opace, devin translucide, aceasta se întîmplă pentru că am trecut într-o altă fază, din care putem contempla contururile situaţiei precedente cu degajare şi claritate. Acest fapt a făcut în general posibilă scrierea *Galaxiei Gutenberg*. Pe măsură ce trăim simptomele erei noi electronice şi organice, cu indicaţii tot mai puternice privind principalele sale delimitări, epoca anterioară, mecanică, devine complet inteligibilă. Acum, cînd banda rulantă cedează locul noilor modele de informaţii, sincronizate de banda magnetică, miracolul producţiei de masă devine întru totul inteligibil. Dar noutatea automatizării, creînd colectivităţi lipsite de muncă şi de proprietate, ne învăluie în noi incertitudini.

Un pasaj extrem de luminos din lucrarea clasică *Science and the Modern World* (Ştiinţa şi lumea modernă), p. 14, a lui A.N. Whitehead a fost discutat anterior în altă ordine de idei :

„Cea mai mare invenţie a secolului al XIX-lea a fost inventarea metodei de a inventa. S-a născut o nouă metodă. Pentru a înţelege epoca noastră, trebuie să neglijăm în detaliile lor toate inovaţiile, cum sînt căile ferate, telegraful, radioul, maşinile de tors, coloranţii sintetici. Trebuie să ne concentrăm asupra metodei înseşi ; aceasta este adevărata noutate care a zdruncinat temeliile vechii civilizaţii... Profeţia lui Francis Bacon a fost acum împlinită, iar omul, care uneori se credea doar puţin inferior îngerilor, a fost condamnat să devină sluga şi oficiantul naturii. Rămîne încă de văzut dacă acelaşi actor poate juca ambele roluri".

Whitehead are dreptate cînd insistă că „trebuie să ne concentrăm asupra metodei înseşi". Trăsăturile lumii moderne au fost schiţate de metoda lui Gutenberg a segmentării omogene, pentru care secole de alfabetizare fonetică au pregătit psihologic terenul. Numeroasele galaxii de evenimente şi produse ale acestei metode de mecanizare a meseriilor sînt fenomene ce însoţesc metoda însăşi. Este metoda punctului de vedere fix sau specializat, potrivit căreia repetarea este piatra de încercare a adevărului şi a simţului practic. Astăzi, ştiinţa şi metoda noastră nu tind spre un punct de vedere, ci se străduiesc să descopere cum să facem ca să nu avem doar *un* punct de vedere : nu este metoda delimitării şi a proiectării în perspectivă, ci a „cîmpului" deschis şi a suspendării judecăţii. Aceasta este acum singura metodă viabilă în condiţiile electrice de mişcare simultană, de informare şi de interdependenţă umană totală.

Whitehead nu insistă asupra marii descoperiri a secolului al XIX-lea privind metoda de inventare. Ea este, pur şi simplu, tehnica începerii la sfîrşitul oricărei operaţii pentru a ne deplasa înapoi de la acest punct spre început. Este metoda inerentă tehnicii Gutenberg de

segmentare omogenă, dar metoda a fost extinsă de la producţie la consum abia în secolul al XIX-lea. Producţie planificată înseamnă că întregul proces trebuie calculat în etape exacte, de-a-ndăratelea, ca un roman polițist. În prima perioadă importantă a producției de masă a mărfurilor de consum şi a producţiei de literatură concepută ca marfă pentru piață s-a impus necesitatea de a studia experienţa consumatorului. Într-un cuvînt, a devenit necesar să se examineze *efectul* artei și literaturii înainte de a se trece la producţie. Aceasta reprezintă intrarea *literală* în lumea mitului.

Edgar Allan Poe a fost primul care a făcut analiza rațională a acestei înţelegeri profunde a procesului literar și care și-a dat seama că, în loc de a se adresa cititorului, opera trebuie să-l încorporeze pe acesta. Aceasta este intenţia sa în „filozofia compoziției". Cel puţin Baudelaire și Valéry au recunoscut în Poe un om de dimensiunile lui Leonardo da Vinci. Poe a văzut clar că anticiparea efectului era singura cale de a obţine un control organic asupra procesului de creație. T. S. Eliot, ca şi Baudelaire şi Valéry, aprobă în întregime descoperirea lui Poe. Într-un pasaj celebru din eseul lui despre *Hamlet*, el scrie :

„Singura cale de a exprima emoţia într-o formă artistică este de a găsi «corespondenţe obiective» ; cu alte cuvinte, un grup de obiecte, o situaţie, un lanţ de evenimente care să reprezinte formula acestei emoţii deosebite, astfel încît, atunci cînd factorii externi care trebuie să ducă la o experienţă senzorială sînt daţi, emoţia este imediat declanşată. Dacă examinaţi oricare din tragediile lui Shakespeare care au avut mai mult succes, veţi găsi această echivalenţă perfectă ; veţi constata că starea de spirit a lui Lady Macbeth cînd umblă în somn v-a fost comunicată printr-o abilă acumulare de impresii senzoriale imaginate ; cuvintele lui Macbeth cînd aude de moartea soţiei sale ne frapează deoarece par a fi declanşate în mod automat de ultimul dintre evenimentele unei serii date".

Poe a aplicat această metodă în multe din poemele şi povestirile sale. Dar cel mai evident a aplicat-o în romanul poliţist inventat de el, în care Dupin, detectivul său, este un artist estet care rezolvă enigmele crimelor printr-o metodă de percepţie artistică. Romanul poliţist nu este numai exemplul popular prin excelenţă al metodei care constă în a proceda de-a-ndăratelea, de la efect la cauză, ci şi forma în care cititorul este profund angrenat în calitate de coautor. La fel se petrec lucrurile în poezia simbolistă, în care realizarea completă a efectului cere cititorului să participe clipă de clipă la însuşi procesul poetic.

În orice proces, ultima fază de dezvoltare se distinge prin trăsături caracteristice contrarii celor ale fazei iniţiale. Un exemplu tipic de inversare psihică masivă a avut loc atunci cînd occidentalul, luptînd aprig pentru a-şi apăra individualitatea, a abandonat ideea existenţei personale unice. Artiştii secolului al XIX-lea au abandonat în masă această individualitate unică, considerată ca firească în secolul al XVIII-lea, cînd noile presiuni de masă au făcut ca povara personalităţii să devină prea grea. Aşa cum Mill a luptat pentru individualitate, deşi renunţase la eul său, tot aşa poeţii şi artiştii s-au apropiat de ideea procesului impersonal al producţiei artistice, în măsura în care reproşau noilor mase procesele impersonale în consumul producţiei artistice. O inversare asemănătoare şi înrudită a avut loc atunci cînd consumatorul de artă populară a fost poftit de noile forme de artă să participe la procesul artistic însuşi.

Aceasta a fost clipa de transcendenţă a tehnologiei Gutenberg. Separarea de secole a simţurilor şi funcţiilor s-a sfîrşit într-o unitate cu totul neaşteptată.

Răsturnarea prin care existenţa noilor mase şi a noilor pieţe l-a încurajat pe artist să renunţe la eul său unic ar fi putut părea în egală măsură o împlinire finală pentru artă şi tehno-

logie. Era o capitulare devenită aproape inevitabilă, cînd simboliştii au început să lucreze de-a-ndăratelea, de la efect la cauză, în modelarea produsului artistic. Dar tocmai în acest moment extrem, o nouă inversare a avut loc. Procesul artistic abia apucase să se apropie de analiza raţională riguroasă şi impersonală a procesului industrial, în perioada de la Poe la Valery, ca linia de montaj a artei simboliste s-a şi transformat într-un nou mod de reprezentare, cel al „curentului conştiinţei". Iar curentul conştiinţei este un „cîmp" deschis al percepţiei, care inversează toate aspectele descoperirii secolului al XIX-lea cu privire la linia de montaj sau la „metoda invenţiei". După cum scrie G. H. Bantock :

„Într-o lume în care socializarea, standardizarea şi uniformitatea creşteau, scopul era de a sublinia unicitatea, caracterul pur personal al experienţei ; într-o lume a raţionalităţii «mecanice», scopul era de a afirma alte moduri prin care fiinţele umane să se poată exprima şi de a privi lumea ca pe o serie de tensiuni emoţionale care urmează o logică diferită de cea a lumii raţionale şi sesizabilă numai în imagini disociate sau în reveriile curentului conştiinţei" [1].

Astfel, tehnica suspendării judecăţii, marea descoperire a secolului al XX-lea, deopotrivă în artă şi în fizică, este o retragere din faţa liniei de montaj impersonale a artei şi a ştiinţei secolului al XIX-lea şi o transformare a ei. A spune că curentul conştiinţei este diferit de lumea raţională înseamnă pur şi simplu a insista asupra secvenţei vizuale ca normă raţională şi a împinge în mod gratuit arta în domeniul inconştientului. Căci ceea ce apare în multe din discuţiile moderne ca fiind iraţional şi nelogic nu este decît redescoperirea tranzacţiilor dintre Eu şi Lume, sau dintre subiect şi obiect. Aceste tranzacţii păruseră să ia sfîrşit odată cu efectele

---

[1] G. H. Bantock. *The Social and Intellectual Background,* în *The Modern Age* (The Pelican Guide to English Literature), p. 47.

alfabetizării fonetice în lumea greacă. Alfabetizarea a făcut din individul luminat un sistem închis şi a deschis o prăpastie între aparenţă şi realitate care a sfîrşit prin descoperiri cum este cea privind fluxul de conştiinţă.

După cum spunea Joyce în *Finnegans Wake*, „consumatorii mei nu sînt producătorii mei ?“. În fond, secolul al XX-lea a încercat să se elibereze de condiţiile de pasivitate, adică de însăşi moştenirea Gutenberg. Iar lupta aceasta dramatică între moduri diferite de penetraţie şi de perspectivă umane a dat naştere celei mai mari epoci din istoria omenirii, fie că e vorba de arte sau de ştiinţe. Noi trăim într-o perioadă mai bogată şi mai teribilă decît „momentul shakespearean“, atît de bine descris de Patrick Cruttwell în cartea sa cu acelaşi titlu. Dar *Galaxiei Gutenberg* i-a revenit sarcina să examineze numai tehnologia mecanică rezultată din alfabetul nostru şi din presa tipografică. Care va fi noua configuraţie a mecanismelor şi a culturii literare în momentul cînd vechile forme de percepere şi de judecată vor fi pătrunse de noua epocă a electricităţii ? Noua galaxie electrică a evenimentelor a şi pătruns adînc în galaxia Gutenberg. Chiar şi fără ciocnire, o asemenea coexistenţă a unor tehnologii şi conştiinţe creează traume şi tensiuni tuturor oamenilor. Atitudinile noastre cele mai obişnuite şi mai convenţionale apar deodată groteşti şi deformate. Instituţii şi asociaţii ce ne sînt familiare par uneori ameninţătoare şi răuvoitoare. Aceste transformări multiple, consecinţe normale ale introducerii unor noi *media* într-o societate, necesită un studiu special şi vor constitui subiectul unui alt volum despre *Understanding Medid* (Înţelegerea mediilor) în lumea epocii noastre.

CUPRINS

IDEI CONTEMPORANE

ÎN PREGĂTIRE:

C. I. Gulian
Marxism şi structuralism

C. Wright Mills
Imaginaţia sociologică

N. Dubinin
Mişcarea eternă

M. Mesarovič, E. Pestel
Omenirea la răspîntie

T. Kotarbinski
Tratat despre munca bine făcută

H. Marcuse,
critic al „Capitalismului tîrziu"
(antologie)

W. Heisenberg
Paşi peste graniţe

E. Bonnefous
Omul sau natura

Redactor : HORTENSIA PIETREANU-POPESCU
Tehnoredactor : MARIANA RĂDULESCU

Coli editură 21,87. Coli tipar 19. Bun de tipar 1 iulie 1975. Apărut — iulie 1975



Tiparul executat sub cd. nr. 7 723/50 217
la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii",
Piața Scînteii nr. 1, București,
Republica Socialistă România